Louis Anseaume

und

das französische Singspiel

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Paul Wechsler

aus Annaberg i. E.

LEIPZIG
Dr. Seele & Co.
1909.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Wülker

Leipzig, den 14 Juli 1909.

Der Procancellar
Köster

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546804_0041

Disposition

Vorbemerkung 7
A. Einleitung 12
B. Biographisches 19
C. Die Werke 24
a) Neubearbeitungen 24
b) Die Parodien 47
c) Stofflich neue Werke (mit Marcouville) 58
d) Stofflich entlehnte Werke 61
e) Selbständige Werke 77
f) Die fehlenden Stücke des Théâtre d'Anseaume 85
g) Die Stücke zweifelhafter Autorschaft 89
D. Die Arietten 91
E. Schlußbetrachtung 100

Vorbemerkung

Der Glaube, die Jahrmarktsbühne entbehre jeder besonderen Eigenart und verdiene deswegen keinerlei Beachtung, ist schon für die Zeit des Alexis Piron mit voller Begründung des entgegengesetzten Standpunktes, unter besonderer Hervorhebung des kulturgeschichtlichen Momentes zerstört worden. (Joh. Backhaus: Alexis Pirons Jahrmarkstsp. Diss. Lips. 1902). Der Vorwurf des unberechtigten Interesses hat für unsere Darstellung um so weniger Bedeutung, als sich durch die wenn auch langsame Zunahme des literarischen Charakters der Jahrmarktsstücke, durch ihre allmählige Befreiung von zu groben, stofflichen Zutaten — bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin — eine Untersuchung wohl rechtfertigen läßt. — Die Vereinigung der *Opéra Comique* und des unter Oberhoheit des Königs stehenden *Théâtre italien* macht ihren Einfluß dahin bemerkbar, daß von nun an mehr Sorgfalt auf die Handlung der Stücke verwendet und das Grobkomische ins Rührendkomische sehr oft übergeleitet wird. Damit geht der Versuch Hand in Hand, das äußere Geschehen mit dem inneren in Einklang zu bringen. Daß hierbei manche Ungeschicklichkeiten, ja Geschmacklosigkeiten unterlaufen, kommt nicht in Betracht; jedenfalls verdient schon der Versuch einer Veredelung der Gattung unsere Aufmerksamkeit. Die an Stelle der alten Fredons auftretenden Arietten zwingen den Autor auch auf die zugehörigen Texte vorher oder nachher sein Augenmerk zu richten. —

Haben wir den ersten Vorwurf zurückgewiesen, so müssen wir noch den Zweifel an einer Wissenschaftlichkeit der Arbeit zu berichtigen suchen. Man kann, nicht ohne Grund, fragen wie es möglich ist, einen objektiven Standpunkt den Stücken

selbst gegenüber einzunehmen, die, unseren heutigen Operetten mutatis mutandis ähnlich, textlich eine Würdigung in aesthetischer Hinsicht nicht zulassen. Man wird auch auf die Zufälligkeiten, Launen, Schwachheiten darin, auf die flüchtige Art der Entstehung, ihren unbedeutenden Zweck hinweisen. —

Wir sind uns völlig darüber im Klaren, daß in dieser Arbeit von aesthetischen Betrachtungen nicht die Rede sein kann, ganz im Einverständnis mit obigen Einwänden. Denn es kommt außerdem noch die schwierige Frage hinzu: „Was bedeutet das Musikalische darin; ist es dem Texte über- oder gleichgeordnet; ist die Musik oder der Dialog das im Vordergrunde Stehende?“ Wie sich das Publikum dazu gestellt hat, darüber liegen uns keine klaren Angaben vor; es ist höchstens die Entwicklung des Geschmacks im allgemeinen bekannt. Zeitgenössische Kritiken besitzen wir hier bei Anseaume nur zum Teil, und diese sind nicht für den Zuschauer in jedem Punkte maßgebend. Der stellenweise verzeichnete Erfolg muß allerdings mit eingerechnet werden, gibt aber auch keine nähere Bestimmung.

Ist also eine streng objektive, wissenschaftliche Betrachtung ausgeschlossen, so haben wir doch — hier im Anschluß an die vorhandenen Urteile zeitgenössischer Kritiker über die Führung der Handlung, die Art des Dialogs, den Stil — einen bestimmten Standpunkt den Stücken Anseaumes gegenüber eingenommen, der uns ermöglicht, sie in ihrer Zugehörigkeit zur Jahrmarktsbühne gerecht einzuschätzen. Wir gehen mit den Forderungen des *»Natürlichen«* und des *»Komischen«* an sie heran. Die erstere ist uns die bei weitem wichtigere; wir haben uns zunächst an sie gehalten, weil sie mit den Äußerungen Grimms, Bachaumonts, Favarts wohl zusammenpaßt und für alle Stücke ohne Rücksicht auf ihren besonderen Charakter gestellt werden muß.

Dort aber, wo sie mehr oder weniger unerfüllt blieb, fragten wir nach der vorhandenen Komik, natürlich nur dort, wo eine solche in Frage kam, und konnten den Wert des einzelnen Werkes nach dieser Seite hin abmessen. Erfüllte ein Stück keine unserer beiden Forderungen, so glaubten wir, es ablehnen zu können.

Im Grunde genommen hielten wir uns eben an geeignete Beurteiler jener Zeit, die nicht den Augenblickserfolg, sondern die Bedeutung in literarischer Hinsicht erwogen. —

Konnte nun bei Betrachtung der Stücke ein nur zum Teil objektiver Standpunkt gewährt werden, so wurde die Selbständigkeit, Abhängigkeit, das Neue an Anseaume philologisch klargelegt, soweit natürlich die nötigen Vorlagen zu erreichen waren. Dabei leisteten uns unsere Sammelausgabe, Sammelwerke, zeitgenössische Korrespondenzen, Kataloge und Briefe mannigfache Dienste. —

Es ist zum Schluß nachdrücklich hervorzuheben, daß die Arbeit eine literarhistorische sein will. Sie verzichtet auf jede musiktheoretische Untersuchung wegen Mangels an den dazu erforderlichen Kenntnissen. Wichtig waren diese nur dort, wo Anseaume selbst, oder mit einem Anderen zusammen die Komposition wahrscheinlich übernommen hat. Wir verschließen uns nicht der Tatsache, daß hier eine Lücke in der Gesamtdarstellung bleibt. Die zu den Stücken gehörigen Komponisten wurden aufgeführt, daneben auch die Beurteilung und der Erfolg der musikalischen Teile. Das Wesen der Arietten sucht eine Sonderbesprechung zu erhellen.

Als grundlegendes Werk wurde benutzt:

Auguste Font,

Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant, Toulouse 1894.

Sonst stützten sich manche unserer Äußerungen oder Angaben auf die in der Bibliographie verzeichneten Spezialwerke.

Benutzte Werke

Anseaume, Louis: { Théâtre, ou Recueil des comédies, parodies, et opera-comiques, 3 vol. Paris 1766. dasselbe in 5 vol. (Miszellaneenbände).

Collé, Charles: { Oeuvres choisies, Paris 1819. Théâtre de société, Paris 1777, 3 T.

Lesage: { Oeuvres choisies, Amsterdam et Paris 1783, 14. u. 15. Bd. Chefs-d'œuvres dramatiques. 2 Bd. Paris 1791.

Voltaire: Oeuvres complètes, nouv. édit., Paris 1877, 4 Bd.

Lafontaine: { Contes et nouvelles, nouv. édit., Paris o. J. Garnier Frères. [Fables] Oeuvres, nouv. édit. par H. Regnier, Paris 1883. 11 Bände.

Goldoni: Opere drammatiche giocose, Venezia 1753, 1. Bd.

Poinsinet, Ant. Aex. Henri: Oeuvres (comédies) Paris 1784.

Poisson, Raymond: Oeuvres. 2. éd. Th. 1. 2., Paris 1743.

Pannard, François: Théâtre et oeuvres diverses, Paris 1763, 4 Bände.

Vadé, Joseph: Oeuvres complettes, Tome 1—4, Lyon 1787.

Quinault, Phil.: Le théâtre. Nouv. édition augmentée, Amsterdam 1715, Tome 1.

Perrault, Charles: Histoires et contes du tems passé, Amsterdam 1742.

Dorat, Cl. Jos.: Oeuvres choisies, Tome 1—3, Paris 1786.

Lillo, George: The London merchant: or the history of George Barnwell, twelfth edition, London 1763.

Voisenon, Cl. Henri: Oeuvres complettes, Paris 1781, II. B.

Font, Auguste: Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant; thèse, Toulouse 1894.

Albert, Maurice: Les théâtres de la foire (1660—1789), Paris 1900.

Barberet, V., Lesage et le théâtre de la foire, thèse, Nancy 1887.

Tiersot, Julien: Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889.

Backhaus, Joh.: Alexis Pirons Jahrmarktsspiele, Leipzig, Diss. 1902.

Favart, C. S.: { Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, publiés par A. P. C. Favart, son petit fils, Paris 1808. La Chercheuse d'esprit, comédie, (1741) siehe »Théâtre de l'Opéra-Comique«.

Collé, Charles: Journal historique ou mémoires critiques et littéraires, 1748—1772, Paris 1807, T. 1—3.

Monnet, Jean: Supplément au Roman comique ou Mémoires de J. Monnet. Écrits par lui-même. 2 B. London 1772.

Laharpe, J. F.: Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. 3. édition, Paris 1820.

Théâtre de l'Opéra-Comique, T. I—II. Paris 1811/12.

Bachaumont, L. Petit de: Mémoires secrets pour servir à histoire de la république des lettres de France. T. 1—36, London 1777—83.

Gay, Jules: Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, au mariage, aux femmes . . . Paris 1894, 4 Bände.

[Frères Parfaict]: Dictionnaire des théâtres de Paris 1756, Tome I—VII.

Grimm, M.: Correspondance litt. philos. et critique, hrsg. von Maurice Tourneux, Paris 1879, T. 1—16.

Suchier-Birch-Hirschfeld: Geschichte der franz. Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig u. Wien 1900.

Walker, R.: Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig u. Wien 1907.

Barbier, A.: Dictionnaire des ouvrages anonymes. 3. éd. T. 1—4.

Quérard, J. M.: { La France littéraire, Paris 1827, T. 1—10.
Les supercheries litt. dévoilés, 2. éd. Paris 1869—70.

Hoefer: Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, Paris 1865, (Didot Frères). 46 Bände.

Vapereau: Dictionnaire universel des littératures. 2. éd., Paris 1884, 2 Bde.

La Grande Encyclopédie, Paris o. J. bei Lamirault et Cie. 31 Bände.

Riemann, (Hugo): Musiklexikon. 5. A. Leipzig 1900.

Fenouillot de Falbaire, Charles Georges: Oeuvres (dramatiques) 3 vol. Paris 1787.

A. Einleitung

Zur Geschichte der Jahrmarktsbühne und des Théâtre italien will unsere Arbeit einen Beitrag liefern. Sie macht keinen Anspruch darauf, die Entwicklung des vorliegenden Gebietes in neue Beleuchtung zu rücken, oder bisher verborgene Eigenarten aufzudecken. Sie könnte das auch garnicht; denn nach den eingehenden Werken von V. Barberet (Lesage et le Théâtre de la Foire, Thèse, Nancy 1887) August Font (Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant, Thèse, Toulouse 1896) und Maurice Albert (Les Théâtres de la foire, 1660—1789. Paris 1900) bleibt für eine Allgemeinerörterung nichts mehr zu sagenübrig. —

Um nun auf das Thema der Arbeit überzuleiten, sei folgendes gesagt.

Der mit Recht so oft genannte und und gewürdigte Charles Simon Favart (1710—1792) hat ohne Zweifel den tiefgehendsten Einfluss auf die Weiter- und Höherentwicklung des Singspiels ausgeübt. Seine eigentliche dichterische Tätigkeit erstreckte sich auf die »Comédie en vaudevilles«; als er den Übergang von dieser zur »komischen Oper« (Opéra comique) miterlebte, mußte er einsehen, daß seine Haupterfolge hinter ihm lagen. Wie die Kraft Favarts in der Zeit der neuentstehenden „Arietten" abnahm, hat Font (150ff) mit großem Verständnis für die damaligen Umstände geschildert. Er zeigt, daß Favart zu sehr im Vergangenen steckte, um seine Produktion mit den neuen Forderungen des Publikums in Einklang zu bringen. Diese Periode, in der eine von den früheren Erzeugnissen verschiedene Gattung des Singspiels entstand, bot nun einer grösseren Anzahl kleinerer Autoren Gelegenheit, ihre Tätigkeit dem damaligen Geschmack entsprechend zur Geltung zu bringen. Sie stehen alle auf Favarts Schultern, auch der bedeutenste unter ihnen *Michel Jean Sedaine*

(1719 - 97). Doch sind sie die eigentlichen Ausgestalter der komischen Oper, wo Prosa mit musikalisch neuerfundener Melodien, den sogenannten Arietten abwechselte.

Diese Jahrmarktsdichter zweiten Ranges, wenn wir sie mit Ausschluß Sedaines so nennen wollen, sind wiederum die bekannteren: Joseph *Vadé* (1720—57) der mit seinen »Troqueurs« (30. Juli 1753) einen durchschlagenden Erfolg erzielte und den Arietten den Weg bahnte; Pierre-René *Lemonnier* (1731—1796) Fraçois-Antoine *Quétant* (1733—1823), Jean François *Marmontel* (1723—1799), Jacques-Marie Bontet de *Monvel* (1745—1811) und Louis *Anseaume* (1721—84), welch letzterer uns in dieser Arbeit beschäftigen soll.

Wir werden gut tun, hier in der Einleitung einen in großen Zügen gehaltenen Überblick über den Werdegang des Théâtre forain und italien zu geben. Dadurch wird es möglich sein, einmal für Anseaumes Tätigkeit einen deutlichen Hintergrund zu schaffen, dann aber vor allem den Wert dieser Tätigkeit im Verhältnis zu der äußeren und inneren Entwicklung beider Bühnen von vorn herein ins rechte Licht zu setzen. Wir folgen den Darstellungen von A. Font (Essai sur Favart) und der gewandten Ausführung non Maurice Albert (Les Théâtres de la foire, 1660—1789, Paris 1900.) Das Théâtre italien ist das ältere. Die zwei Märkte Saint-Germain und Saint-Laurent gingen zwar ihrer Entstehung nach bis in das 12., beziehungsweise 14. Jhdt. zurück, wiesen aber erst nach der Vertreibung der Italiener (12. Mai 1697) Schaubühnen auf. Denn die 1678 auftretenden Brüder Alard waren Akrobaten, Springer. Erst bei *Bertrand* ist von Spielen die Rede; er mietete mit ziemlicher Frechheit den leeren Platz der Italiener und hielt lange Zeit den Feindschaften der Comédie française stand. Er führte die Stücke der Italiener auf und begründete damit die Jahrmarktsbühne überhaupt. *Fuselier*, ihr erster Autor in der langen Reihe der anderen, verschaffte ihm mit seinen neuen Stücken dauernden Erfolg. Neben Bertrand traten dann Alard und die Witwe Maurice auf den Plan; sie hatten von der Oper die Erlaubnis erkauft, von Maschinerien, Sängern und Tänzern Gebrauch zu machen. Sie taten klug; denn ein neuer Strafbefehl verurteilte

1709 *Bertrand* zu 1000 livres Geldstrafe. – Wir können hier nicht alle Einzelheiten dieses ersten Stadiums geben. Hingewiesen sei nur auf den Scheinverkauf der Bühne an die Schweizer des königlichen Hauses *Holtz* und *Godard,* den Bertrand vornahm, um sich gegen neue Anfeindungen zu schützen.

Eine Neuerung nach der comédie en vaudevilles hin bedeutet die Einführung der bekannten „écriteaux", die nach Alards plötzlichem Tode ein alter Schauspieler der Italiener *Constantini* mit dem Beinamen *Octave* wesentlich verbesserte. Bis 1717 war er Beherrscher des Marktes; er schuf die Versaufschriften nach bekannten Melodien (Vaudevilles), die von gemieteten Sängern im Amphitheater und dem übrigen Publikum im Chorus gesungen wurden. Die Verteilung gedruckter Melodien bedeutete einen weiteren Schritt vorwärts. — Eine durch dem Abbé *Pellegrin* und seine Stücke (1711 eigene Loge an Peclavé vermietet) auf der Bühne verursachte Langeweile wurde völlig gehoben, als *Lesage,* der sich mit der Comédie française überworfen hatte, seine Kraft den Unternehmern *Baron* (Veuve) und *Saint-Edme* zur Verfügung stellte. Diese hatten von der ganz verschuldeten Oper die Erlaubnis erlangt, Kouplets zu singen. Damit verschwanden die Aushängezettel, und die in den Gesängen mögliche Freiheit nahm derart zu, daß in dem Stück »*La Quérelle des Théâtres*« die Grenze erreicht wurde. Die »Comédie française«, der darin übel mitgespielt wurde, wandte sich an den Hof und erreichte von ihm den Befehl zur sofortigen, völligen Unterdrückung der Jahrmarktsspiele, trotz der Gunst des Regenten.

Das war im Jahre 1718. Zwei Jahre vorher waren die Italiener auf den Wunsch des Herzogs von Orléans hin zurückgekehrt und hatten das Hôtel de Bourgogne in der Rue Mauconseil angewiesen erhalten, mit der Berechtigung, montags und sonnabends im Palais Royal zu spielen. Strenge Anordnungen hielten Störungen und unliebsame Auftritte von ihrem Hause fern. Der Direktor war ein junger Mann aus Modena, *Ludovico Riccobini,* der für eine gute Auswahl der Schauspieler Sorge getragen hatte. Anfangs bediente man sich der italienischen Sprache, ging aber, noch von 1718 ab, der Schwierigkeit des Verständnisses

wegen zur französischen über in der »*Métampsycose d'Arlequin*«. Von da an datiert die Feindschsaft der *Forains* und der *Italiens*, die jetzt ganz im Gegenteil zu früher ihre Rivalen und Feinde, zugleich aber auch die Verbündeten der Comédie française waren.

Viel Erfolg hatte das neue italienische Theater anfangs nicht, weil das Publikum gegen dasselbe voreingenommen war. Man hatte die Lotterie aus dem Hôtel de Bourgogne fortweisen müssen, und das nahm man für beabsichtigte Versperrung der Einnahmequellen. So töricht diese Meinung auch war, gab sie doch zu einer großen Veränderung den Anstoß. Um den Italienern zu schaden, gedachten die Gegner, ein Theater auf den Champs-Elysées zu errichten, wo Tag und Nacht gespielt werden sollte. Die Ersteren kamen dem zuvor, zogen 1721 nach Saint-Laurent, ließen sich dort im Saale des *Pellegrin* nieder, nannten ihn »*Théâtre du Faubourg Saint-Laurent*«, sich selbst aber »*comédiens italiens ordinaires do Monseigneur le duc d'Orléans, entretenus par Son Altesse Royale*«. Ihr Aufenthalt dauerte dort mit Not zwei Jahre. In dieser Zeit waren die „Jahrmärktler" im Vertrauen auf die wechselnde Laune des Regenten wieder erschienen, hatten unter *Francisque* den größten Zulauf und erreichten schließlich das fast Unglaubliche, daß der Regent ein satirisches Stück gegen seine Priviligierten auf dem Theater des Palais-Royal mit viel Vergnügen beklatschte. —

Nach dem Tode des wankelmütigen Duc d'Orléans erhielten die Italiener den Titel »*Comédiens italiens ordinaires du Roi*« und siedelten 1723 am Ende des Marktes von Saint-Laurent nach ihrem alten Sitz über. Auf dem Repertoire stand längere Zeit Marivaux.

Was geschah nun mit den Forains? Ihr Führer Francisque erhielt trotz weitgehender Bemühungen nur die Erlaubnis zu Monologen; in seine Zeit fällt die erste Tätigkeit von *Alexis Piron* (1689—1773), der mit seinen »*Arlequin Deucalion*« großen Beifall erntete.

Wichtiger für unsere Darstellung wird die Zeit erst von 1726—45. Der Cardinal von *Bissy* weist den Forains 1726 außerhalb der Märkte in der *Rue de Buci* und dem *Cul de sac des Quatre-Vents* neue Lokale zu Aufführungen an. Obwohl ganz

in der Nähe von Saint-Germain und Saint-Laurent gelegen, wurden diese zwei Bühnen Pariser Theater überhaupt. — Es folgen neue Ruhestörungen seitens der Gegner. — *Honoré* übernimmt unter Beihülfe von *Francisque* die Leitung; beide gewinnen *Piron* und *Fuselier* als Autoren, ernten aber trotz Protection seitens der Herzogin von Orléans keine Erfolge. Ihr Nachfolger *Pontau* hat Glück; *Lesages* und *Dornevals* »*Achmet et Almanzine*« wirkt durchschlagend und wird vom 30. Juni bis 6. Sept. 1728 gespielt.

Entrüstung bei den Privilegierten erwirkt ein Spielverbot. Pontau nimmt zu *François Pannard* seine Zuflucht, der ihm ein Stück für Kinder als Darsteller liefert, betitelt »*Les Petits Comédiens*«. Das Verbot wird aufgehoben; aber *Lecomte,* der Direktor der Oper, übergibt das Privileg an *Mayer de Vienne,* der durch seine Faulheit und Unfähigkeit den Forains großen Schaden zufügt. Pontau übernimmt 1734 zum zweiten Male die Leitung, dank *Thuret,* dem neuen Operndirektor. *Lesage, Fuselier, Dorneval* sind die alten Dichter noch, werden aber allmählich durch eine neue Generation ersetzt; es sind ungefähr sechs jüngere Leute, unter ihnen der damals 24 Jahre alte *Gharles Simon Favart,* der 1734 mit »*Les deux Jumelles*« debutiert, ohne Angabe seines Namens (in St. Germain).

Erst 1741 erfährt die Welt seinen Namen, bei der Aufführung der berühmt gewordenen »*Chercheuse d'esprit*«, die für die Verfeinerung der Jahrmarktsstücke einen bedeutenden Fortschritt bezeichnete, auf den schon Panards Tätigkeit hinwies. — Neue Mißerfolge, hervorgerufen durch die Anziehungskraft einer neuen Akrobaten- und Seiltänzertruppe, drangen Pontau dazu, 1743 das Privileg an *Jean Monnet* zu verhandeln. Dieser baut in der Rue de Buci das Theater aufs prächtigste um, und verpflichtet Favart als Inspecteur und Répétiteur. Dieser übt durch seinen »*Acajou*« (18. März 1744) eine derartige Anziehungskraft auf die Pariser aus, daß am Tage des Theaterschlusses der Saal überfüllt ist und das Geländer zwischen Orchester und den Parterresitzplätzen durchbrochen wird. Dieser Erfolg veranlaßt *Berger* (Direktor der Oper), dem Monnet aufzukündigen, und um das Stück auf seine Bühne zu bringen, die Leitung der „Komischen Oper“ selbst zu

übernehmen (1744). Neue Anfeindungen des Palais Royal und eigene Schwachheit, Interesselosigkeit führten zu Bergers Ruin. Der erklärliche Unwille des Königs über die neuen zu deckenden Schulden veranlaßten den »Conseil«, die Oper zum staatlichen Institut zu machen und die Krone von allen Verpflichtungen loszusprechen. Die Jahrmarktsbühne zog daraus neuen Gewinst; denn der Staat mußte darauf bedacht sein, eine echt französische und dabei erfolgreiche Bühne zu erhalten. Auf Befehl des Königs übernahm *Monnet* wieder die Leitung, richtete mit staunenswerter Geschicklichkeit, 5 Wochen vor dem Markte Saint-Germain (3. Febr. 1752) das Theater her und zog *Joseph Vadé* als Autor heran. In Saint-Laurent, dessen Gebäude kürzlich eingerissen war, errichtete derselbe *Monnet*, unterstützt von *Arnoult,* dem Ingenieur des Königs und *Boucher,* dessen erstem Maler, einen neuen prächtigen Saal. Das Interessanteste und Wichtigste ereignete sich nun. Mit der Aufführung des »*Serva Padrona*« von *Pergolese* (1. August 1752 in der »Großen Oper«) entzündete sich der bekannte Streit über die italienische und französische Musik. *Monnet,* durch die Stellungnahme des Königs für die letztere in seiner Freiheit dem Publikum gegenüber beschränkt, zieht sich durch eine List aus der unangenehmen Lage. *Vadé* schreibt den Text der *Troqueurs*: M. *Auvergne,* der königliche Musikintendant, die Melodien dazu nach italienischem Geschmack. Ein von ihm verbreitetes Gerücht, ein Italiener, der das Französische kenne, habe die Komposition geliefert, tut das Seine, um die »Bouffonisten« zahlreich erscheinen und am Ende das Stück kräftig beklatschen zu lassen. — Der wahre Sachverhalt änderte nichts an der Tatsache, daß sich eine Wandlung des Geschmacks merklich vorbereitete; das sah man an dem Beifall, der den *„Arietten"* vor allem zu teil wurde. Der Umschwung trat ein, als der Italiener *Duni* 1757 nach Paris kam; dieser hatte sich schon lange in der Komposition für einen französischen Text versuchen wollen und verband sich mit unserem *Louis Anseaume,* der ihm den *»Peintre amoureux de son modèle«* als *Libretto* schrieb. Durch das Stück wurde der Sieg der italienischen Musik entschieden. — *Monnet,* der schon durch den Tod *Vadés* schwer getroffen war, sah mit Unwillen die letzten Vor-

gänge, dankte ab und übergab die Leitung der Jahrmarktsbühnen dem Charles Simon *Favart* (Januar 1758) und einem gewissen *Corby*. Das Privileg dauerte noch 3 Jahre, voraussichtlich. Decorationen und Maschinen wurden ihnen überlassen. —

Die Musik der nun folgenden Stücke war ihren Hauptzügen nach italienisch, d. a. die *Arietten* eroberten neben den *Vaudevilles* den größeren Raum und verschafften sich wirklichen Erfolg.

Das italienische Theater fühlte den Druck einer so mächtigen Nebenbuhlers stark genug. Um sich seiner zu entledigen, schlugen die »Italiens« den »Forains« eine Vereinigung vor, worauf aber eine Absage erfolgte. Schließlich aber erwirkte eine Bittschrift der letzteren an den König seinen persönlichen Befehl zur Verschmelzung beider Truppen im Januar des Jahres 1762. Es geschah gegen den Willen des Erzbischofs, der auf seine Einnahmen in Saint-Germain und Saint-Laurent verzichten mußte, ganz im Sinne des Hofes dem es erst jetzt möglich wurde, die Kunst der Forains mit eigenen Augen kennen zu lernen, seitdem sie den Titel *»Comédiens italiens ordinaires du Roi«* führten.

Wir wissen, daß diese *»Fusion«* der zwei Bühnen ein Ereignis war, das ganz Paris lange Zeit erregte und dem so entstandenen *»Nouveau Theâtre italien«* die glänzendsten Einnahmen verschaffte. Über seine Geschichte ist nichts Wesentliches zu berichten. Umgestaltungen hat es in der Folgezeit nicht mehr erfahren: So verlohnt es sich auch nicht, auf die Streitigkeiten einzugehen, die es gemeinschaftlich mit der Comédie française gegen die neu entstehenden Jahrmarktsbühnen der Boulevards nämlich gegen den geschickten *Nicolet* (Opéra-bouffon) und den ebenso schlauen *Audinot* (Ambigu-Comique) auszutragen hatte. — Zeigen sich keinerlei Wandlungen in dem Theater selbst, so ist das Schaffen der zugehörigen Autoren erst recht nicht von den kleineren Mißhelligkeiten berührt worden. Es hat darum keinen Sinn, uns die weitere, übrigens wieder verwickelte Gestaltung der Jahrmarktsbühne vorzuführen; man wende sich an die hier zu Grunde gelegte Darstellung des ganzen langen Zeitraums bis 1789, dem Jahre, wo die »Forains« endlich nach hundertjährigem Kampfe mit den priviligierten Bühnen ihre volle Freiheit und Ungebundenheit erlangten.

B. Biographisches

Verschafften wir uns in der Einleitung einen Überblick über das Werden der Jahrmarktsbühne und fanden wir auch schon einen ganz bestimmten Zeitabschnitt heraus, der die Stellung des uns hier beschäftigenden Autors historisch bestimmt, so wollen wir hier das Wenige zusammentragen, was über sein Leben selbst zu ermitteln war.

Eine Persönlichkeit gleichen Namens ist in der französischen Literatur nicht vorhanden. Das mindert die Wichtigkeit der Frage nach seinem Vornamen. Die einzige positive Angabe findet sich in der »Grande Encyclopédie« Bd. 3 125f, wo als solcher »Louis« in Klammer beigefügt ist. Hoefer, II. Band 739 Sp., setzt N . . . . . hinzu. Außer Tourneux, dem Herausgeber der Grimmschen Correspondance, der den Vornamen Louis bestätigt, gibt Niemand einen Hinweis.

Ueber das Geburtsjahr von Louis Anseaume herrscht keine Klarheit. Bei Quérard (La France littéraire I, 68.) und im 3. Bande des Théâtre de l'Opéra-Comique, Seite 3 steht »vers 1720«, in der Grande Encyclopédie Bd. 3 Seite 125f »en 1721« Vapereau läßt uns im Stich, Hoefer desgleichen, dessen Zusatz »dans la première moitié du 18ième siècle« nichts sagt. Angaben des Monats oder des Tages fehlen ganz. Das Todesjahr wird von allen als das gleiche genannt, nämlich 1784; Quérard und Hoefer verzeichnen genauer »Juli«, die Gr. Encyclop. den 17. dieses Monats.

Das Leben selbst lernen wir nur in einigen kurzen Ausführungen kennen, von denen das schon erwähnte »Théâtre de l'Opéra-Comique« die meisten und zugleich eingehendsten enthält. Hier wird gesagt, Anseaume sei in seiner Jugend bei der Brüderschaft (Congrégation) der «Pères de la Doctrine Chrétienne«

eingetreten, habe sie aber bald wieder verlassen. Darauf sei er nacheinander »maître de pension« und »garçon tapissier«, 1753—57 »sous-directeur« an der Komischen Oper, 1758—1761 souffleur daselbst und nach Verschmelzung der beiden Truppen secrétaire-répétiteur und Souffleur gewesen. Der Ort wo er gestorben ist, Paris, den die übrigen Werke nennen, wird hier fortgelassen. Die Gr. Encyclopédie, Vapereau, Hoefer bestätigen, ohne Jahreszahlen zu nennen, nur die Angaben über seine Tätigkeit an den beiden Theatern letzterer scheint die Ämter ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge nach miteinander zu verwechseln, wenn er sagt »d'abord souffleur au Théâtre Italien, puis sous-directeur de l'Opéra-Comique« — So einfach die Angaben auch erscheinen mögen, so schwer hält es, sich eine klare Vorstellung davon zu verschaffen. Wir vermuten, daß die »Pères de la doctrine chrétienne« eine religiöse Körperschaft zu Anseaumes Zeit gewesen sind, ohne uns allerdings sein Verhältnis zu ihnen irgendwie klarer vorstellen zu können. Mit der Erziehung oder dem Unterricht haben sie wohl nichts zu tun gehabt, da sie in der Grande Encyclopédie (14. Band, 796f) unter den Stichworten »Doctrine chrétienne« nicht erwähnt werden. Hier wird nur von den Frères de la Doctrine chrétienne de Nancy und den Frères de l'Instruction chrétienne gesprochen, deren Gemeinschaften 1822 resp. schon 1820 gegründet wurden. Die Congrégation der Frères de Saint-You (1680 gegründet) kann nicht mit den hier erwähnten identisch sein.

Die Aufeinanderfolge von »maître de pension« und garçon tapissier« berührt merkwürdig. Erklären wir uns die Sache so, daß Anseaume Mithelfer in wirtschaftlicher Hinsicht oder gar Lehrer (Direktor in dem heutigen französischen Sinne scheint uns ausgeschlossen) in einem Pensionat von Zöglingen war, so bleibt der Übergang von da zum Tapeziergehilfen ohne nähere Einzelheiten dunkel. Vielleicht hängt letzterer Beruf schon mit der Bühne zusammen!

Wie Anseaume aus solcher Stellung ans Theater kam, wird uns ganz verständlich, wenn wir an den hervorragendsten Vertreter der Jahrmarktsbühne, an Charles Simon Favart und sein Schicksal denken. Ob man Anseaumes Talent auf eine ähnliche Weise entdeckt, ihm von höherer Stelle aus begünstigt und

unterstützt hat, wer weiß das! Sicher muß unser Mann Lust und Befähigung zur Bühne gezeigt haben, sonst wäre er, gerade im Betrieb der Jahrmarktsbühne mit ihren vielerlei Forderungen nicht soweit vorgerückt. Als secrétaire-répétiteur wird er wohl nicht nur die zum Theater gehörigen Correspondenzen und Schreibereien erledigt, sondern auch Stücke beurteilt, verbessert oder umgedichtet und zur Aufführung gebracht haben, ein Amt, das die ausgedehnten Beschäftigungen eines Theatersekretärs, Regisseurs und Dramaturgen in unserem Sinne natürlich nicht in sich vereinigt hat. —

Wie Anseaume im einzelnen gewirkt haben mag, darüber konnten wir nichts erfahren, auch wenn wir Monnets Memoiren, Favarts Correspondenz mit dem Grafen Durazzo, Collés Journal und Fonts eingehende Biographie des Zeitgenossen Favart zu Rate zogen. Erinnern wir uns aber der Einleitung, so wissen wir, daß Monnet 1752 auf Befehl des Königs die Leitung der Komischen Oper übernahm und 1758 durch Favart und Corby abgelöst wurde. A. muß also unter dem ersteren »sous-directeur« (1753—57), »souffleur« unter den zwei anderen gewesen sein (1758 - 61).

Im Théâtre italien war nach der Verschmelzung *Favart* der Mittelpunkt des Lebens und bei Hofe sehr beliebt (Font, 159f). Von den Schauspielern der ersten Jahre werden uns (in *La Nouvelle Troupe* u. *Isle des Foux)* von Männern Dehesse, Champville, Lejeune, Carlin, Rochard, Caillau (Caillot), Desbrosses, Leclerc. La Ruette, später (1769 im *Tableau parlant*) Trial, Clairval; von Frauen Madame Favart, Bertinazzi, Bagnoli, La Ruette, Mlle Foulquier, Desglands, Camille, Lafond, Beaupré, später (1709) noch Madame Trial genannt. In der »*Ressource comique*« (1772) und »*Achmet et Almanzine* (1778) finden wir die Namen: Royer, Thomassin, Desbrosses, Véronèse, Marignan, Julien, Suin, Narbonne, Michu, Trial, Nainville, Carlin, Gaillard für die Schauspieler; Desglands, Gaut, Dugazon, Trial (Mlle), Adeline Olivier als die der Schauspielerinnen. Genaue Angaben sollen das natürlich nicht sein, nur ungefähre Übersichten über das Künstlerpersonal zur Zeit Anseaumes, also von 1753 an bis 1778 Nach dieser Periode wird er wohl wenig oder gar nichts mehr

mit der Bühne zu tun gehabt haben. Ein Jahr vor seinem Tode, Mitte Mai 1783 wird das Théâtre italien aus der *Rue Mauconseil* weg in die Nähe der *Rue de Richelieu* verlegt, wo man ihm ein neues Gebäude errichtet hat. Mit welchen Gefühlen der alte Anseaume den Umzug und die äußere Neueinrichtung verfolgt hat, können wir nicht sagen. Wahrscheinlich mit Genugtuung über den neuen Musentempel, von den uns Grimm (Corr. litt- 13. Band, 303ff) ausführlich berichtet. Seine Schilderung soll hier anhangsweise ihren Platz finden, weil sie uns ihrer vielen Einzelheiten wegen interessieren muß: »Les Comédiens italiens viennent de quitter enfin leur triste jeu de paume de la rue Mauconseil, pour aller s'établir dans la nouvelle salle qu'on leur a bâtie sur les terrains de l'hôtel de Choiseul, près le boulevard de la rue de Richelieu. Leur ancien théâtre était si incommode, si mal situé, que l'on devait se trouver fort disposé à voir les défauts de celui-ci avec indulgence; mais la critique ne les a nullement épargnés. Si nous ne pouvons nous dispenser d'en rendre compte, nous tâcherons de le faire au moins le plus succinctement qu'il nous sera possible. Le premier reproche qu'on ait fait à M. Heurtier, l'architecte à qui nous devons cette nouvelle salle, est que la principale face du bâtiment ne regarde point de boulevard; cette situation aurait paru en effet plus convenable. Celle que l'auteur a préféré, ou pour tirer meilleur parti de la location des maisons qui environnent le nouveau théâtre, ou peut-être aussi par égard pour la sotte vanité des Comédiens qui eussent craint d'être confondus avec les comédiens des boulevards, a donné lieu à une mauvaise épigramme que voici:

Dès le premier coup d'oeil on reconnaît très bieu
Que ce nouveau théâtre est tout italien,
Car il est disposé d'une telle manière
Qu'on lui fait aux passants présenter le derrière.

La place sur laquelle donne la principale face du théâtre est petite, les nouvelles rues de Grétry, de Favart, de Marivaux qui y conduisent, nes sont pas fort larges; mais, pouvant toujours conserver une communication très libre avec le boulevard et la grande rue de Richelieu, l'ordre établi pour arriver au spec. tacle et pour en sortir n'en estni moins facile ni moins commode.

Le porche du nouveau théâtre est composé de six colonnes d'ordre ionique. Quelque léger que soit naturellement cet ordre d'architecture, l'adresse de l'architecte a su lui donner ici l'air du monde le plus lourd et le plus massif: les colonnes sont énormes, et le paraissent d'autant plus que l'espace qui entoure tout le bâtiment est fort resserré.

Le vestibule et les escaliers qui mènent aux différents endroits de la salle sont extraordinairement surbaissés. A en juger par l'exterieur, on eût pris assez volontiers ce bâtiment pour le temple de la plus austère de toutes les divinités; en voyant le vestibule, l'escalier et les souterrains qui conduisent à l'orchestre, ou est tenté de se croire à l'entrée de quelques anciennes catacombes.

La pièce destinée au foyer public nous a paru annoncer mieux l'objet qu'elle doit remplir; elle est grande, dans de belles proportions, et la décoration en est agréable et de bon goût.

L'intérieur même de la salle est un ovale fort allongé; cette forme est assurément moins noble et moins imposante que la forme circulaire; mais elle paraît assez favorable à la voix. Pour obtenir un quatrième rang de loges, l'architecte a reculé sur le mur du fond la voussure en caisson, qui, dans le modèle, retombait sur l'entablement; ce quatrième rang de loges ainsi niché fait un fort mauvais effet, et n'a procuré au public que des places très incommodes. La décoration intérieure de la salle est assez brillante; c'est un fond couleur de vert marbre campau, rehaussé par beaucoup d'ornements dorés. Les deux lustres qui éclairent la salle y répandent une clarté assez vive, assez égale partout et les femmes en général ont paru contentes de la maniere dont on y voit et de la manière dont on y est vu. — — — !

C. Die Werke

Anseaumes Werke lagen uns einmal in der bekannten Ausgabe *»Théâtre de M. Anseaume ou Recueil des Comédies, Parodies et Opéra-Comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, avec les Airs, Rondes et Vaudevilles notés dans chaque Pièce«* von *1766* in *3 Bänden (Paris, veuve Duchesne)* vor, dann in *gleicher Ausgabe* mit demselben Vorwort, Jahr, Drucker und Titel, in die ohne genaue Reihenfolge die Mehrzahl der nach 1766 gespielten Stücke eingeheftet sind, *in 5 Bänden.* Die *erstere* enthält im *1. Band* »Le Monde renversé, Le Chinois poli en France, Les Amans trompés, Bertholde à la ville, Le Peintre amoureux de son modèle«; im *2. Band* »La Fausse Aventurière, Le Docteur Sangrado, Le Médecin de l'amour, Cendrillon, L'Ivrogne corrigé, Le Soldat Magicien; im *3. Band* »L'Isle des Foux, Mazet, Le Milicien, Les deux Chasseurs et la Laitière, l'École de la jeunesse, La Clochette«. Die *zweite* vorhandene *Ausgabe,* deren Inhalt im Verlaufe der Arbeit ersichtlich werden wird, nannten wir *Sammelausgabe* (abgekürzt *SA).* Da beide Ausgaben an den betreffenden Stellen völlig übereinstimmen, beziehen wir uns auf die größere (SA), können aber nur Band und Titelblatt anführen, weil zwar die Texte der einzelnen Stücke, nicht aber die Seiten der Bände durchgehend nummeriert sind.

a) Die Neubearbeitungen

Le Monde renversé — La Veuve indécise — Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles — Le Soldat Magicien — La Ressource comique — Le Retour de Tendresse — Achmet et Almanzine.

»*Le Monde Renversé*« (SA. 1. B. 1. Stück) leitet Anseaumes eigentliche Tätigkeit für die Jahrmarktsbühne ein. Es handelt

sich um eine Neubearbeitung eines Stückes des älteren »Théatre de la foire« von Lesage und Dorneval (s. Théâtre de la foire par Les. et Dorneval, Amsterdam 1723, Tome III, 263 ff). Das Wichtigste entnehmen wir »Lesage, Chef-d'oeuvres dramatiques (Paris 1791, Tome 1, 46 ff): »Le plan du Monde renversé avoit été fait par Lafont« (vergl. auch »Dictionnaire des Théâtres de Paris« 1756, 3. Band 452 f, Frères Parfaict). Lesage conserva ce plan et composa la pièce dessus, en société avec d'Orneval. Cette Pièce fut trouvé très morale et très plaisante et elle réussit beaucoup. Elle fut reprise, avec le même succès, au Théâtre d'Honoré à là même Foire, en 1725, et à celui de Pontau en 1731. Das »Dictonnaire des Théâtres de Paris (3. Band 453 f)« berichtet: »La pièce du »Monde renversé« eut dans sa nouveauté (Saint-Laurent 1718) tout le succès qu'elle méritoit. Elle a été reprise le Mardi 25. sept. 1725, précédée des »Funérailles de la Foire« et de son »Rappel à la vie«, et le Samedi 7. Juillet suivie de deux actes de la »France galante«. —

Anseaume versprach sich von einer Neubearbeitung sicher den alten Erfolg mit Rücksicht auf die vielen Wiederholungen. Was an seinem Stücke wirksam ist, müssen wir auf die Rechnung des Lesage und seiner Mitarbeiter setzen. Die lange Reihe witziger Anspielungen, gutmütig gegebener Bosheiten, das ironisch zu nehmende Erstaunen der zwei Franzosen den Wundern der verkehrten Welt gegenüber, das Auftreten des kindischen Philosophen, die Erscheinungen der Bonnefoi und Innocence, die Kleidung des Herrn Candeur, des Procureurs; alles das hat A. übernommen und weiter nichts getan, als die Prosastellen des Dialogs in gereimte Gesänge umgedichtet. Daß er Scapin und Pierrot nicht auf dem Vogel Greif über die Bühne fliegen läßt und die Scenen gemildert hat, wo sie die Würste und Kuchen des guten Merlin verzehren, ist ein nötiges Zugeständnis an das Publikum.

Die Handlung ist bei beiden die selbe. Pierrot und Arlequin (Pierrot und Scapin bei A.) kommen ins Land des guten Merlin, der ihnen die besten Speisen erscheinen läßt und Hunger und Durst stillt. Zwei gewünschte Mädchen kommen ohne Weiteres. Argentine und Columbine sind reich, können aber nach dem

Gesetz des Landes nur arme Burschen heiraten. Denn Reiche dürfen hier in der verkehrten Welt nicht zusammenkommen. Es gilt aber noch zwei Rivalen, Zulima (Zerbin b. A.) und den Hanif zu beseitigen. Während die Mädchen auf einige Zeit verschwinden, erscheinen nacheinander die oben schon genannten Typen. Hier ist Gelegenheit zu zahlreichen Verdrehungen. Die Philosophen sind Stutzer, die Anwälte genießen Vertrauen, bei den Notaren ruht das Geld sicher; die Schauspielerinnen gleichen Vestalinnen, denn ihre reichen Liebhaber in ihrer Schamhaftighaftigkeit belästigen sie nie mit unschicklichen Anerbietungen. Der Bürgersmann geht selten weg, kümmert sich gar nicht um andere Frauen: die Gattin bewahrt ihm dafür ihr stetes »inneres Feuer«. — Zuletzt soll das Würfelspiel zwischen Hanif, Zulima einerseits und Arlequin, Pierrot andrerseits unter Beisein eines Notars entscheiden. Man soll mehr als zehn würfeln. Die Ersteren gewinnen, wollen die Mädchen mit sich nehmen, aber Gott Merlin erscheint, gibt Argentine und Diamantine unseren Freunden, um sie zu aufrichtigen Dienern seines unschuldigen Landes zu machen. Hanif und Zulima sollen anderweitig entschädigt werden.

Das Gefüge ist, wie zu sehen ist, ganz willkürlich, locker und die Lösung gewaltsam. Aber das Letztere war zu Lesages Zeit immer der Fall. »Quand l'action rencontre une situation bouffonne, elle s'attarde, s'étend, s'oublie; lorsque vient l'heure de baisser le rideau, elle se précipite vers le dénouement sans aucume préparation (Font, 76 f).« A. hat das nicht einmal geändert und die Fehler beibehalten. Ob die Neubearbeitung zu einem Versstück irgend welchen Erfolg hatte, wissen wir nicht.

Von einem sichtbaren Verdienst des Neubearbeiten kann nicht die Rede sein. Denn die besten Gesänge lagen bereits vor: Prenez-vous donc 22; Le vrai bonheur de la vie 79; Il n'est ici qu'un système 28; Heureux qui soir et matin; 34 Le Bourgeois tranquille; usw. —

Noch weniger anerkennenswert oder irgend wie bedeutungsvoll ist die Bearbeitung der *»Veuve indécise«,* eines Singspiels von Jean Joseph Vadé (1720—1757). Seine Autorschaft wird durch übereinstimmende Angaben in den »Oeuvres complettes«

(Paris 1787, 3 B.; 3. Band, 159 f) und in unserer Sammelausgabe, Band 5 begründet. Nach beiden ist das Stück wiederum eine Parodie der *»Veuve Coquette«*, deren Verfasser Desportes uns erst von *Gay (Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour,* 3. Band, Spalte 1327) genannt wird. Wie uns das Stück in der Sammelausgabe vorliegt, wird es von dem Herausgeber als vermehrende und verbessernde Neubearbeitung Anseaumes bezeichnet. Erstaufführung und Druck fallen in dasselbe Jahr 1759, also zwei Jahre nach Vadés Tod. Demnach hat Anseaume das Manuskript des Verstorbenen umgearbeitet und drucken lassen. Wie das Original ausgesehen hat, können wir nicht feststellen, da die Bearbeitung in die Oeuvres complettes vom Jahre 1787 aufgenommen ist, was das Fehlen jeder Abweichung von dem unter Anseaumes Namen erschienenen Stücke beweist. — Was Desportes gehört (dessen Werk uns nicht vorliegt) ist nur für die Beurteilung Vadés wichtig. Vadé hat, soviel kann man Gays Angaben entnehmen die *»Veuve Coquette«* in Verse gebracht und Gesänge eingefügt. Ob die gut gelungenen Arietten ihm oder Anseaume zuzuweisen sind, und wie überhaupt die Neubearbeitung vorgenommen wurde, darüber können wir nach den vorhandenen Angaben nicht urteilen.

Das Stück gereicht unserem Autor nicht zum Lobe; es ist platt und langweilt. Die Unschlüssigkeit der Witwe Alison entbehrt unserem Eindruck nach jeder Komik und natürlichen Frische; ihre Reden, in denen sie bald dem jungen, aber armen Colin, bald dem reichen, aber alten Mathurin den Vorzug gibt und die Hand verspricht, lassen vollkommen kalt. Wie die beiden Rivalen in Streit geraten, getäuscht durch das leichtfertige Versprechen, ist gemacht. Vielleicht hat der Gesang die Trockenheit des Dialogs vertuscht. Aufgeführt wurde das Stück, wie es uns vorliegt, am Montag, den 24. September 1759 in Saint-Laurent (Sammelausgabe 5. Band Titelblatt).

Kulturgeschichtlich von Interesse ist *»Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles«*.

In unserer Sammelausgabe (4. Band) wird der Name des Autors weggelassen. Vapereau (I. 110f) und Hoefer (II. 740 Sp.) schreiben es Anseaume zu und Favart. Auguste Font bestätigt

das in der Übersicht über die Hauptwerke Favarts (349f). Nur deutet er auf ein schon vorhandenes Vorbild von Lesage und Dorneval hin, betitelt »*Les Couplets en procès*«. Dies Stück finden wir in den *Oeuvres choisies de Lesage* (*Amsterdam et Paris* 1783, Band 15, 143ff.) mit demselben Titel und dem Zusatz „*Prologue, par MM. le S** et d'Or***, représentée à la Foire Saint-Laurent en 1730«. .

Eine Vergleichung wird ergeben, ob und wie A. von dem Vorbild abhängig ist. Bei Lesage kommen die alten und neuen Couplets vor den Gerichtshof des Parnaß, um entscheiden zu lassen, welche von den beiden feindlichen Parteien fortan auf dem Theater der Komischen Oper den alleinigen Vorrang haben soll. Maître Grossel, tritt als Advocat der alten, Maître Gouffin als Fürsprecher der neuen Couplets auf. Als sich ihre Clienten vorstellen, erscheinen auf der einen Seite (vieux couplets):

Flon-Flon
La Commère Voire } vieux couplets chantans
Le Mitron de Gonesse
Marotte Mignonne
Pierre Bagnolet
La Belle Diguedon } vieux couplets dansans,
Le Traquenard
Griseldis

auf der an deren Seite (Couplets nouveaux)

Le Menuet
La Musette } Couplets nouveaux chantans et dansans
Le Cotillon
La Contre-Danse
Le Tambourin } Couplets nouveaux dansans.
La Loure

Der Gerichtshof besteht aus dem Präsidenten, vier Ratgebern und einem Schreiber. Von den zwei Advocaten stellt jeder seinen Leuten einen sicheren Sieg in Aussicht und gerät natürlich so bei der Verhandlung in Eifer und Uebertreibung hinein. Sie unterbrechen sich gegenseitig, werden vom Vorsitzenden zur Ordnung gerufen. Meister *Gouffin* darf zuerst sprechen. Er wirft den alten Couplets Langweiligkeit vor. Sie seien gerade über dem Absterben gewesen und hätten seit langem das Schamgefühl ehrbarer Leute verletzt. Wären ihnen die neuen Couplets

nicht zu Hilfe gekommen, so wäre auch ihre Sache verloren gegangen. Die Neuen hatten ihnen neues, frisches Aussehen verliehen. Er verlangt die Austreibung der anmaßenden Gegner.

Meister *Grossel* erklärt das Vorgebrachte für Lügen. Seine Klienten hätten nicht nur nicht die Hilfe der Neulinge angerufen, sondern ihnen als Brüdern eine Zufluchtsstätte gewährt und dabei nicht geahnt, daß sie eine giftige Natter an ihren Busen legten. Er leugnet jeden Vorzug der neuen Couplets, stellt vielmehr mit ihnen die Gefahr langweiliger Recitative und Arien in Aussicht. Beide Advocaten streiten sich nun heftig über das Können ihrer Klienten und werfen ihrer Gegenpartei Mangel an Geschmack, Temperament, Leidenschaft und Schilderungskraft vor, bis sie der Gerichtshof unterbricht. Das Urteil, das verlesen wird, lautet (6. Scene):

»A bien vivre avec leurs rivaux
Nous condamnons les airs nouveaux.
Les couplets, tant jeunes qu'antiques,
Les grands ainsi que les petits,
Tendres, gaillards ou flegmatiques,
Chacun bien placé vaut son prix«.

Maître *Grossel* will nicht mitmachen, tut es aber doch, wenn auch der Präsident noch vermerkt:

»Tout vieux couplet continuera
D'entrer dans un ouvrage:
Mais un auteur se gardera,
S'il est prudent et sage,
De faire de ces couplets-là
Un trop fréquent usage«.

Ein Übergewicht haben die Neulinge erreicht, wenn der Gerichtshof auch vermittelt. Das zeigen deutlich die letzten Worte des Präsidenten. Es wird von ihm darauf hingewiesen, daß man die alten Couplets geschickt anwenden müsse: (6. Scene)

»Devant d'honnêtes gens, je crois
Sans que cela les blesse,
Qu'on peut avec délicatesse
D'un Flon-Flon même faire emploi:
En l'habillant d'un je ne sais qu'est-ce,
En le couvrant d'un je ne sais quoi.«

So endet der Streit und ein gemeinsamer Tanz der Versöhnung beschließt das Ganze.

Bei *Anseaume* und *Favart* handelt es sich um den Prozeß zwischen den alten Couplets schlechthin oder *Vaudevilles* und den *Arietten.* Der Gegensatz von Alten und Neulingen konnte beibehalten werden. Vorlage und Neubearbeitungen stimmen wörtlich überein bis Scene 7. Seite 146 (*Oeuvres choisies de Lesage* 15. Band) bis zu den Worten »Cela me paroît juste: Et qui veut vous troubler dans cette possession?« Von da an weicht die Umarbeitung nur so weit ab, als es die Charakteristik der Arietten fordert. So spricht »*La Commère Voire*« von ihren Feinden:

C'est tout l'engeance
Des Airs nouveaux
C'est le Menuet, la Contre-Danse
Quelques Rondeaux,
Le Tambourin . . . . . «

Bei Anseaume und Favart lauten ihre Worte so:

»C'est la troupe des Ariettes
Allant par sauts et par courbettes,
Chantant sans cesse Aa, Oo;
C'est l'éternelle
Ritournelle
Qui vient toujours sans qu'on l'appelle;
C'est le Duo,
C'est le Trio,
Le Quatuor et le Quinto,
Avec les Piano, les Prestò
Échappés de cent Concerto;
En un mot toute la sequelle
De cette Musique nouvelle
Qu'en France la Mode introduit,
Pour ne produire que du bruit.

Dementsprechend gestaltet sich auch Scene II, III, wo die Parteien dem Advokaten vorgestellt werden. Es ist interessant, zu sehen, wie hier neben den *Arietten* auch die *Vaudevilles* näher bezeichnet werden (Scene II); denn wir erfahren dadurch die Ansicht der Zeit und das Werturteil Favarts und Anseaumes über beide Gattungen.

Maître *Grossel* ist hier Fürsprecher der *Vaudevilles,* Maître *Goujfin* der der *Arietten.*

Als Vertreter der *Vaudevilles* treten auf:

1. *Le Mitron de Gonesse* (un dandin qui se redresse, soupirant près d'unfour)
2. *Pierre Bagnolet* (ce cadet plein d'allegresse)
3. *Marguerite* (qui ratisse des navets)
4. *La Verdrillon* (cette petite dont les yeux sont si coquets)
5. *Le cousin d'Allure* (ce gros gaillard-là)
6. *La bonne Aventure* (cette gente créature dout l'aire est doux quoique malin)
7. *Helene* (du bas du pont)
8. *Le Mirliton* (eine Art Flöte, häufiger Refrain)
9. *Le Corbillon* (le joli petit Corbillon)
10. *M. Ramponneau* (ce couplet nouveau).

Dieser zum Teil groben, derben, zum Teil nur kecken, lustigen Gesellschaft stehen die *Arietten* mit ihrem Gefolge gegenüber. Welche Arten und Abarten den Dichtern vorschwebten erkennen wir aus ihrer Zusammenstellung:

1. *Celle-ci* qui marche *en tête*
Doit exprimer la tempête
Les ravages
Les orages,
Et les naufrages.

2 Par ses doux accens
Plus faite pour la tendresse
Par ses doux accens
Celle-là nous intéresse
Des Amaus
Elle peint l'yvresse.

3. Vive et légére
Cette *autre* sçait plaire
Aux esprits coquets
De nos jeunes muguets
Elle pétille
S'agite et sautille
C'est un écureuil
Q'à peine ou suit de l'oeil.

4. Madame *Vacarme*
Qui répand l'allarme
La colère et l'emportement
Elle court en folle,

Toujours se désole
Elle court en folle, en folle.
Dans ses transports de sa fureur
Elle est funeste pour l'Acteur
Et souvent pour le Spectateur.

Als Gefolgschaft treten auf:

1. *La Ritournelle:* Celle qui se promène avec une queüe traînante, et les mains dans les poches, parce qu'elle ne sçait qu'en faire.
2. *Le Point d'Orgue:* Celui qui porte un chapeau fait en arcade.
3. *Le Monosillabe* (Ah! Ah! Quoi! Hem): cet autre qui se tient là tout seul c'est celui qui vient au secours du Musicien quand il est embarassé!
4. *Le Duo contradictoire*: ces deux autres qui se tournent le dos: et oui, et on; et si, et mais; . . . etc.

Mit kleinen Veränderungen textlicher Art endet die Neubearbeitung mit denselben Worten, mit denen der Gerichtshof die Streitsache auch in der Vorlage schlichtet. Nur spricht der Präsident hier noch den Zusatz aus:

»Votre union sera votre avantage
Tout le Public vous parle par ma voix
Par vos efforts, méritez son suffrage,
Jeunes et vieux, tous ont les mêmes droits«.

Alle zusammen stimmen in den Ruf ein:

»Unissons-nous pomplaires à notre Maître;
Ou ne peut Crop varier ses plaisirs.
Empressous-nous à lui faire connaître
Qu'il est lui seul l'objet de nos desirs«.

Die Idee und ihre Durchführung gehört Lesage und seinem Mitarbeiter. Neues ist bei A. und F. nicht hinzugekommen; die Abänderungen, die die Zeitumstände bedingen, sind gering. Das Vorbild wurde zum ersten Male, Sonnabend, den 18. Februar 1730 gespielt *(Dict. des Théâtres de Paris,* 2. Band, 202f) und zwar in *Saint-Laurent (Lesage, Oeuvres choisies, 15. Band,* 143f), mit »Behagen« aufgenommen (assez goûtée, *Dict. des Théâtres,* ibid) und Sonnabend, den 6. September 1738 wiederholt unter dem Titel »La Bazoche du Parnasse«. — Über die Wirkung der 1760 in Saint-Laurent (28. Juni, Sammelausgabe 4. Band) ge-

spielten Neubearbeitung läßt sich in Ermangelung einer Kritik nichts aussagen. Bedeutung für die Jahrmarktsbühne hat unser Stück nicht, da es in die Zeit nach 1757 *(Peintre amoureux de son modèle)* fällt, wo der Sieg der italienischen Musik bereits entschieden war. Nicht uninteressant immerhin erscheint es, daß die große Bewegung selbst der unermüdlichen Jahrmarktsbühne Stoff zu einem Einakter geboten hat. — Favarts Mitarbeiterschaft läßt sich aus dem Gange der Handlung gut erklären; denn die Lösung, die er bei Lesage fand, entsprach sicher seinen eigensten Gefühlen. Ja, vielleicht war seine Neigung zu den *Vaudevilles* weit stärker als es hier scheinen mag. Man beachte nur seine Freude an dem Erfolg der *Vaudevilles* in *»Annette et Lubin«* (15. Februar 1762), um Fonts Bemerkung sehr wahr zu finden:

»Il lui répugnait de changer d'habitudes et de brûler à cinquante ans ce qu'il avait adoré à vingt-cinq.« (Essai sur Favart, 278 f).

Über die Art von Favarts Beihilfe zu dem Stück Betrachtungen anstellen zu wollen, erscheint uns als unnütz und aussichtslos. —

Die Frage nach dem Komponisten kommt bei den drei bisher besprochenen Stücken nur für die *»Veuve indécise»* in Berücksichtigung, weil hier eine Menge von Ariettten vorliegen, in den beiden anderen das Musikalische in schon bekannten Melodien verarbeitet wird. Zu beantworten ist sie nicht, da wir nirgends eine Angabe finden. —

»Le Soldat Magacien« ist eine Umarbeitung des *»Bon soldat«,* einer auf dem Théâtre français gespielten, aus den *»Fous divertissants«* des Raymond Poisson gezogenen Komödie von *Dancourt* (Florent Carton 1661—1725). Das bestätigt Favart in seinem Brief an den Grafen Durazzo vom 18. August 1760 (Mémoires et correspondance ..... de C. S. Favart, Paris 1808, 3 Bände).

Das Dictionnaire des Théâtres (2. B. 242 f) bemerkt in voller Übereinstimmung damit: »Le bon soldat, comédie de Raymond Poisson, en un acte et en vers, accomodée au Théâtre par M. Dancourt 1691.«

Die *»Fous divertissants«* haben uns in den *»Oeuvres de R.*

Poisson, Paris 1743, 2 B.« vorgelegen. Das wichtige Mittelstück, Dancourts »Le bon soldat« war nicht zu erreichen. Wir müssen uns darauf beschränken, den Inhalt des unter dem Gesamtbegriff „Théâtre d'Anseaume" uns vorliegenden Stückes (2. Band) zu geben, der dem Grundgedanken nach in der Ariette (Scene III) hübsch angedeutet wird:

»Femme qu'on offense
Songe à la vengeance
— — —
L'É'poux le plus fin
Veut lutter en vain
Contre son mandit Destin
— — — —
Par sa défiance
Des malheurs qu'il craint tant
Il presse le moment.
Galans
Séduisans
Lui content fleurette
La Poulette
D'abord les rejette
Puis elle y prend goût . . . . .

Mr. Argant liegt immer im Streite mit seiner Frau; er ist ein Pedant und geht wieder einmal voll Zorn aus dem Hause, gibt aber vorher seinem Diener Crispin nebst einem Beutel Geld den Auftrag, das Tun seiner Frau zu beobachten. Doch auf den ist kein Verlaß. Als der Liebhaber der Frau Argant, der Herr Procureur Blondineau, kommt und ihm Geld zu einem für Beide bestimmten Nachtmahl gibt, ist er ganz dessen Diener. Er bringt von einem Speisewirt die besten Gerichte, ohne sie aber zu bezahlen. —

Man will sich zu Tische setzen, als plötzlich draußen Herr Argant anklopft. Man gerät in die größte Bestürzung, räumt Teller und Speisen in das Buffet. Der Procureur schlüpft trotz größten Widerwillens in den Kamin. Der Herr des Hauses kommt, schilt, daß man ihn so lange habe warten lassen, äußert seiner Frau gegenüber starkes Mißtrauen und bringt sie in zitternde Aufregung. Zuletzt verlangt er noch ein Nachtmahl. Da kommt Hilfe; der Soldat, dem man für diese Nacht ein Zimmer gerade über dem »Salle à manger« als Quartier hat anweisen müssen,

hat durch die beschädigte Decke hindurch alles beobachtet, kommt herunter, wird dem Herrn Argant vorgestellt und verspricht ihm mit den Mitteln seiner ihm innewohnenden Zauberkunst das Essen zu beschaffen. Die an dem Betrug beteiligten befinden sich in peinlicher Lage. Der Soldat zieht mit dem Säbel einen Kreis, beschwört mit viel Worten den Teufel, die Speisen im Buffet erscheinen zu lassen. Crispin muß öffnen, und richtig man findet das Gewünschte zum erneuten Schrecken der Gattin. Aber Herr Argant glaubt nicht! Da verspricht der Soldat, er werde nun Belzebub selber erscheinen lassen.

Nach den Worten:

»Invisible lutin, lutin, qui tapi dans un coin
— — — — — — — — — —
Pour la dernière fois, écoute
Seconde à propos mon dessein,
Ou redoute
Mon pouvoir souverain
Mais pour ne point causer de peur
A Madame, ainsi qu'à Monsieur,
Prends la forme d'un Procureur — —
Sors et retourne aux Enfers«,

steigt Herr Blondineau, jedenfalls schwarz und entstellt, aus dem Kamin heraus und macht sich durch die weitgeöffneten Türen schnell davon. Alle sind nach ihrer Art erschreckt, auch Herr Argant, der sich hat überzeugen lassen. — Da erscheint der Wirt und verlangt sein Geld. Der Soldat kommt in Not; das paßt ja nicht zu seinem Plane. Schließlich geht der Hausherr fort, um Geld zu holen, Crispin muß mit dem zurückbehaltenen Gelde zahlen, und der Soldat sagt dem Zurückkehrenden, er habe auch diesen Dämon verschwinden lassen. Zuletzt versöhnen sich die Ehegatten und alles nimmt sein gutes Ende dank dem »bon soldat«.

Der Eindruck des Stückes ist der einer flotten Handlung mit vielen lustigen Einzelscenen. Die Beschwörung mit dem Herrn Blondineau als Teufel muß bei geeigneter Darstellung gewirkt haben. Richtig allerdings ist der Tadel Favarts (18. August 1760, Brief an Durazzo): »Cette dernière scène est contre toute vraisemblance: pourquoi le traiteur vient-il indécemment demander de l'argent passé minuit?« Die Beschwindelung des Hausherrn ist gerade

hier sehr unwahrscheinlich. Wie dem aber auch sei, das Ganze bleibt im Vergleiche zu den »Fous divertissants« des Raymond Poisson viel frischer und anregender. Dort erst die langweiligen Vorstellungen und Künste der Verrückten; dann der unwahrscheinliche Trick des Geliebten, sich selbst wahnsinnig zu stellen, um in die Nähe der Geliebten zu kommen, deren Verlobter Irrenhausinspector ist; zuletzt ähnliche Kollision zwar mit dem unliebsamen Eindringling, aber viel plumpere Übertölpelung des Eifersüchtigen als in unserem Stücke.

Vermutlich hat Anseaume nur die Arietten zu Dancourts Bearbeitung gedichtet. Das bestätigt Favart (fils) an der hier öfters erwähnten Stelle (18. A. 1760), »avec des ariettes de M. Anseaume« nennt auch den Komponisten M. *Philidor* und in Übereinstimmung mit unserer Sammelausgabe (II. Band, Titelblatt) den 14. August 1760 (Saint-Laurent) als Datum und Ort der Erstaufführung.

Der Titel des nächsten, hierher gehörigen Stückes *»La Ressource comique, précédée d'un Prologue«* ist zunächst durch den Inhalt des Strückes berechtigt, wo es sich darum handelt, ein angesetztes, grosses Stück, dessen Aufführung unmöglich geworden ist, durch ein kleines aushilfsweise zu ersetzen. Andrerseits fällt die Darstellung gerade in die Zeit, wo sich Publikum und die meisten Schauspieler erholen oder fern von Paris weilen. In dieser »toten« Saison bleibt natürlich auch die Kasse ohne Einnahmen, und das »Théâtre Italien« ist froh, etwas aufführen zu können, soweit es mit der geringen Zahl von Schauspielern möglich ist.

Anseaume greift hier wieder in den reichen Schatz seiner Vorgänger (siehe die Nota im 4. Bande uns. SA. auf Seite 30 des Textes). Der beweglichste und vielseitigste unter den früheren Dichtern der Jahrmarktsbühne war sicher Charles François Panard (1674—1765). Eine anziehende Darstellung dieses merkwürdigen Mannes, in dem sich die Liebe zum ausgiebigen Zechen paart mit der Lust, gern Moral zu predigen und den Parisern einen Spiegel vorzuhalten, hat uns A. Font (98f) gegeben. Panards Originalität liegt in der »moralischen Allegorie« (Fossé du scrupule). Font sagt treffend (100f): *»Ce buveur émérite, qui*

tint rigueur aux équivoques et aux lazzis, défendit le bon goût dans la foire contre la Comédie Française et l'Opéra, et la vertu contre les attardés de la Régence.« Mit dieser Eigenart verband er gleichzeitig einen guten Humor, der in unzähligen neuen Couplets von der verschiedensten Art zum Ausdruck kommt. An der Virtuosität des Reimens ließ er sich aber noch nicht genug sein. Neue Hindernisse legt er sich auf und läßt so einmal 2 Personen 6 Rollen spielen, oder eine ganze Handlung durch Kinder darstellen, wie gerade in den beiden Stücken *»La Pièce à deux acteurs«* und *»Les Petits Comédiens«*. Das letztere wurde 1731, das andere 1738 auf der Jahrmarktsbühne gespielt. *(Théâtre et oeuvres diverses de M. Pannard,* 4 Bände Paris. 1736,)

Diese beiden Lustspiele greift Anseaume auf und verarbeitet sie, den Ansprüchen der Zeit gerecht werdend, in seiner *»Resource comique«* mit vorangehendem Prolog, die am Sonnabend, den 22. August 1772 auf dem Italienischen Theater zur Erstaufführung kam (4. Band SA. Titelblatt). In seiner Correspondenz (Sept. 1772, 10. B. 57—59) kommt *Grimm* auch auf das Stück zu sprechen, erwähnt aber nur Zeit, Ort der Darstellung und die Musik des Méreaux (nom inconnu parmi les Orphés de la rue Monconseil), deutet dabei auf das eine des Pannardschen Vorbildes hin (La Pièce à deux acteurs), obwohl er zugibt, es nicht zu kennen.

Anseaumes Stück liegt noch nicht gedruckt vor, wie er sagt, und so schiebt er die Besprechung auf ein anderes Mal auf, kommt aber später nicht wieder darauf zurück. Um so gewagter erscheint uns das Urteil über Pannard: »Je ne connais pas celle de Pannard, qui travaillait pour un spectacle aussi opposé au bon goût qu'aux bonnes mœurs«.

Vir wollen das nachholen, was *Grimm* unterläßt und sehen, wie sich denn Vorbild und Nachahmung zueinander verhalten.

Der Inhalt des Vorspiels zu dem *»Pièce à deux acteurs«* bei Pannard besteht etwa darin:

»Der Theaterdirektor ist in großer Verlegenheit; er hat drei der besten Sehauspieler eingebüßt. Bei einem Streit um das Mädchen *Julie* wird der eine Rivale erschlagen, der andere entflieht; das Mädchen ist darüber toll geworden. Schließlich er-

bieten sich M. Dreuillon und Angélique, ein Stück zu zweien aufzuführen, »*L'Armoire*« genannt, das sie schon einmal im Familienkreise zum besten gegeben haben. Der Direktor willigt ein, will auch in jeder Hinsicht die Verantwortung übernehmen, und so spielen die beiden »*La Pièce à ceux acteurs*«.

Der Prolog zu den »*Petits Comédiens*« zeigt uns, wie der Chevalier mit »*Iphigénie en Auride*« von Racine seine Gesellschaft unterhalten will. Die Schauspieler sind unterwegs, erleiden aber durch die Unvorsichtigkeit eines Jägers großen Schaden. Die Pferde ihres Wagens gehen durch, alles, bunt durcheinander, stürzt in den Chausséegraben; der Schauspieler Rapotin ist tot; die Übrigen kommen mit dem Leben davon. sind aber alle zu Schaden gekommen. Was machen? Ein zerschürfter Agamemnon, ein Odysseus mit dem Arm in der Binde, ein verbundener Achill kann unmöglich auftreten. Da bietet *La Rancune* dem Chevalier eine Truppe von jungen Leuten an, die er herangebildet hat. Freilich müsse man sich mit einer kleinen Comödie begnügen, weil die Stimmchen für das pathetische Drama sich nicht eignen. Er willigt ein und die »kleinen Schauspieler« wiederholen ein ihnen vertrautes Stück »*La Nièce vengée ou la Double surprise*«. Das Ganze benennt Pannard »*Le Petits Comédiens*«.

Anseaume spinnt den Prolog weit aus.

Die Marquise will ihrem aus dem Kriege zurückkehrenden Gatten ein Fest geben, mit dessen Leitung der Chevalier betraut ist. Dichter, Maler, Musiker sollen das Nötige liefern; aber diese stellen ihn durch ihr langes Ausbleiben auf eine lange Geduldsprobe. Schließlich kommen sie; aber wie dumm haben sie ihre Aufträge erledigt. Der Maler sollte eine einfache Gegend malen und hat den Tempel des Mars zusammengekleckst. Der Dichter hat seine Pastorale nicht zustande gebracht. Seine Worte sind amüsant:

»*L'entreprise, Madame, n'est pas aisée.*

Suivant le programme que l'on ma donné, c'est une tendre épouse qui célèbre le retour de son mari. Quelles idées voulez-vous que la poésie me fournisse là-dessus? Quels sentiments puis-je valoir? L'amour conjugal! Ne voilà-t-il pas quelque chose

de bien intéressant?« Der Musiker, halb angezecht, bringt eine *»Ronde«* mit. Man setzt noch die einzige Hoffnung auf die zu erwartenden Schauspieler. Da kommt *La Rancune*, den Arm in der Binde und erzählt mit denselben Worten wie bei Pannard (Alexandriner) das Unglück der Truppe. -- Da helfen *Lisette* und *Épine,* die Bedienten der Marquise und des Chevaliers aus und spielen das Stück *»La Pièce à deux acteurs«*, zu dessen Inhalt wir jetzt gleich übergehen.

Der Gang der Handlung ist bei Pannard und Anseaume derselbe. Nur hat A. das Ganze in der Sprache konzentriert, viele »Chansons« weggelassen, dafür zahlreiche Arietten eingelegt und am Ende die Unterhaltung des Chevaliers mit Julie (urspr. der Marquise) gestrichen. Es würde zu weit führen, das im einzelnen genau zu berichten. Hier sei nur der Inhalt gegeben:

»Die Tante, Mme *Argante,* will *Lucile* an den steifbeinigen *Platinet* verheiraten; sie liebt aber den *Valère.* Dessen Diener *Frontin* und *Lisette,* die Begleiterin der *Lucile* bringen ein Stelldichein zustande. Das Gespräch wird durch Platinet unterbrochen, Valère flüchtet sich in einen eigen dazu passenden Schrank mit Vorhang. Daraus entspringen eine Reihe recht lustiger Scenen, darunter die, wo die Tante kommt, die Stimme Lisettens nachmacht, den Versteckten täuscht und die wenig schmeichelhaften Worte über ihr Äußeres hören muß. *Valère* entkommt zu Herrn *Richard,* dem Beschützer der Liebenden. *Platinet* will plötzlich nichts mehr von *Lucile* wissen und verschwindet als Fünfter, »qui prend la poudre d'escampette«, denn *Lucile* ist auch bei Richard. Die verlassene Tante verzeiht schließlich allen Beteiligten und willigt in die Heirat des Liebespaares.

Die Nebeneinanderstellung der einzelnen Teile wird zur Genüge zeigen, was Anseaume gehört. Das ist ohne Zweifel nicht viel. Ganz abhängig erscheint er in dem Stücke selbst, trotz Tilgung mancher Unwahrscheinlichkeiten (z. B., daß *Lucile* dem Versteckten die Hand gibt), trotz Besserung des Stils und trotz der eingelegten Arietten. Pannard liefert ihm seine originelle Idee und seinen Humor. Auf das, was Grimm noch weiter über die Schwierigkeit der Aufführung sagt, können wir nicht eingehen. Richtig mag sein, daß Anseaume nicht recht

tat, die Verhandlungen der *Marquise* mit dem *Chevalier* innerhalb des Stückes unbenutzt zu lassen und so die Verkleidung der zwei Schauspieler zu erleichtern. Was er über *Méreaux* sagt, bleibt dahingestellt.

Unter den Neubearbeitungen haben wir auch das Stück »*Le Retour de Tendresse*« zu behandeln. Es steht im 5. Band unserer Sammelausgabe; wir entnehmen dem Titelblatt, daß es Sonnabend, den 1. Oktober 1774 im »Italienischen Theater« aufgeführt wurde und *Méreaux* zum Komponisten hatte. Auf Seite 2 des Textes steht bemerkt: »*Cette pièce est imitée de la Reconciliation Villageoise, Comédie en Prose et en Ariettes, mis au Théâtre par M. Poinsinet, au mois de juillet 1765. On en a conservé l'intrigue et quelques détails qui ont paru faire plaisir dans le temps.*« Leider konnten wir auch hier das Vorbild nicht erlangen und den nötigen Vergleich anzustellen. Wir geben daher *Grimm* das Wort, der im 10. Band, 508f, November 1774 genauer berichtet: »*Le Retour de tendresse n'a pas tenu longtemps. Ce titre est d'assez mauvais augure, et la pièce a paru plus fastidieuse eucore que le titre. C'est le sujet de le »Reconciliation villageoise«, ou pour mieux dire, c'est ce même petit opéra de Poinsinet, remis á neuf par M. Anseaume. La musique du sieur Méreaux, dont les oratorios avaient fait beaucoup de bruit l'hiver dernier au Cnncert spirituel. Le poète et le inusicien se reprochent mutuellement le peu de succès de leur ouvrage. Sans oser prendre parti dans une question si importante, nous remarquerons seulement qu'on a déjà vu à la Comédie-Italienne beaucoup de choses agréables sous le nom d'Anseaume, et que l'expérience a prouvé depuis longtemps que la musique d'église et celle du théâtre exigeaient des Talents fort différents«.* Also der Komponist hat nach ihm doch Schuld an der Erfolglosigkeit, und Anseaume schätzt er, das hören wir heraus. Nebenbei bemerkt, können wir nur dankbar sein für eine solche zeitgenössische Äusserung, da die Quellen äußerst spärlich fließen. Wir selbst müssen uns wieder auf den Inhalt des Stückes beschränken, der gar nicht übel ist und eine Reihe komischer Scenen enthält: »*Lucas*, der Winzer und *Perette*, seine Frau, liegen andauernd in heftigem Streit. Ihre Tochter *Rose* liebt *Colin* und

möchte ihn bald zum Manne haben. Aber bei dem Verhalten der Eltern schwindet jede Hoffnung. Da kommt *Babette*, die Nichte und meldet, die Eltern hätten sich ausgesöhnt. So ist es auch; sie kommen beruhigt daher und beschließen sogleich die gewünschte Heirat. Aber über den Termin des Festes entbrennt wiederum ein solcher Streit, daß Beide in höchstem Zorne auseinander laufen. *Perette* eilt ins Dorf, sehimpft auf ihren Mann, der, darüber aufs tiefste gekränkt, beschließt, alles im Stich zu lassen und sich allein irgendwo einzumieten. Die Kinder sind in großer Aufregung; denn alles scheint verloren. Da bringt der Freund des Hauses, hier merkwürdigerweise der Dorfrichter, Hilfe. Er bestärkt *Lucas* in dem Glauben, es sei richtig und angebracht, fortzuziehen. Dieser läßt sich täuschen und verkauft an ihm seine Weinberge für 1000 Franken. Diese geraten in die Hände *Perettens,* die den Bailli trifft und ihm um Rat bittet. Er meint, das Beste sei ein *Scheidungsprozess*; der würde für sie gut auslaufen, doch er koste ziemliches Geld. Ihr ist das gleich; sie gibt ihm die 1000 Franks wieder.

Nicht lange nachher verkauft Lucas auch noch sein Haus an den Dorfrichter, weil er wütend über den Betrug seiner Frau ist. So gelangt die Geldsumme wieder in seine Hände. —

Doch die unvernünftigen Eheleute scheinen sich bei ihren Entschlüssen nicht wohlzufühlen; sie lenken beide ein. *Perette,* über den Fortgang ihres Mannes betrübt, tritt ganz niedergeschlagen auf: sie erinnert sich früherer Zeiten, wo es doch so schön war. *Lucas,* hinter einem Baum versteckt, wird gerührt, und die zwei versöhnen sich, als er hervortritt mit einer kräftigen Umarmung. Doch was nun anfangen, Haus und Gärten gehören den Dorfrichter. Sich bei anderen verdingen und einmieten, scheint ihnen ein Unding. Der Bailli kommt, er gibt edelmütig alles gegen seine 1000 francs zurück, aber nur unter der Bedingung, daß *Rose* und *Colin* miteinander vereint werden. Das geschieht, und sie erfahren die angewandte List. Doch freuen sich alle über den endgültigen Frieden und das gute Ende einer so kitzlichen Angelegenheit. —

Wir kommen jetzt zur letzten Neubearbeitung, zu dem unserer Meinung interessantesten und gelungensten Stücke des

Anseaumeschen Repertoires, wenn nicht der Jahrmarktsbühne überhaupt, nämlich zu »*Achmet et Almanzine*« (opéra com. en trois actes). Hier seien zunächst die nötigsten Angaben verzeichnet. Bei Anseaume (SA. 4. Band) wird hinzugesetzt »De le Lage et d'Orneval. Remis au Théâtre par le Sieur Anseaume. Représenté devant Leurs Majestés, à Fontainebleau, le 25 Octobre 1776«. Das *Dictionaire des Théâtres de Paris* (1. Band, 12f) bestätigt die Autorschaft von Lesage und d'Orneval, weist aber noch auf Fuselier als Verfasser der in den 3 Divertissements vorhandenen Couplets hin. Als Datum der Aufführung wird Mittwoch der 30. Juni 1728, als Zeit der Wiederaufnahme Sonnabend, der 9. Februar 1729 angegeben,

Die »*Chefs-d'oeuvres Dramatiques*« von Lesage stimmen in den Angaben des vorangeschickten *Katalogs* (1. Band, 109, 111ff.) mit dem Dictionnaire überein, nennen nur bestimmter noch das Theater Ponteaus Saint-Laurent als Ort der Erstaufführung, dasselbe Theater Saint-Germain als den der Wiederaufnahme von 1729 und *Gilliers* als Komponisten der neuen Airs. Von der benutzten Ausgabe von Lesage *(Oeuvres choisies* 1783, Paris, 14. Band, 471f) wird Fuselier auch als Mitarbeiter genannt (*Les couplets des divertissements sont de M. F* * *),

Wir haben das alte Jahrmarktsstück mit seiner Neubearbeitung textlich und inhaltlich verglichen und gefunden, daß beide in der Akt- und Sceneneinteilung, zum größten Teil im Wortlaut, in den Gesängen übereinstimmen. Wir geben also den Inhalt nach *Anseaume* wieder und verzeichnen hernach die Abänderungen, und zwar wollen wir die Handlung der 3 Akte einzeln vorführen, um anschaulich zu machen, daß wir es hier mit einem Meisterwerk zu tun haben:

1. Akt: Der Großvezier *Amulaki* hat dem *Soliman* gegenüber die Schönheit seiner Tochter *Attalide* gerühmt, und S. begehrt sie zur Favoritin. Der Vater ist darüber tief niedergeschlagen, denn er liebt sein Kind zu sehr, um sich von ihm trennen zu können. Er sucht nach einem Ausweg. *Pierrot*, sein Vertrauter, rät ihm, dem S. ein anderes Mädchen, eine *Attalide supposée* zu übergeben. Der Sohn *Achmet* zerstreut des Vaters Bedenken, obwohl er fest glaubt, seine Schwester würde gern

einwilligen. Ein bestellter Sklavenhändler führt zwei schöne Mädchen zur Wahl vor, nachdem alle Diener aus dem Haus entfernt worden sind. Achmet entbrennt in heißer Liebe zu der einen, *Almanzine*, und wird schwer getroffen, als sein Vater sich für sie entscheidet. Das Mädchen hatte Achmets Blicke glutvoll erwidert. Um Almanzine zu gewinnen, rühmt der Sohn die Reize der Anderen, der *Zélica*. Der Vater geht aber von seiner Wahl nicht ab, meint vielmehr Achmet zu beglücken, wenn er Zélica ihm zur Frau verspricht. *Almanzine* wird in das Schloß geführt, sie grollt Achmet seiner Lobsprüche wegen, die sie für wahr hält. Achmet will unbedingt zu ihr. Pierrot wird in das Geheimnis eingeweiht und verspricht Rat. Da stürzt Amulaki aufgeregt herein und erzählt den erstaunt Aufhorchenden, daß der erste der Eunuchen, sein größter Feind, Almanzine als die Tochter des Paschas von Babylon, bei dem er Sklave war, erkannt und es dem Soliman gemeldet habe. Dieser habe, im größten Zorne über den Betrug, erst befohlen, Amulaki hinzurichten, sei aber von Almanzine davon abgebracht worden. Zur Strafe solle *Attalide* ins Schloß und dort die niedrigsten Dienste verrichten, ohne von dem Herrscher eines Blickes gewürdigt zu werden. Das bestimmt Achmet zu dem kühnen Plan, Mädchenkleider anzulegen, so ins Schloß zu kommen und die Arbeiten für seine Schwester zu übernehmen. Sein Vater kann ihn davon nicht abbringen; in Wahrheit will er nur *Almanzine* sprechen und ihr seine Liebe gestehen. Am Schlusse des Aktes kommen die neuen Sklaven des Großveziers.

2. Akt: *Almanzine* fürchtet, *Soliman* werde, beim Anblick *Attalides*, sich von ihm abwenden. Doch die Worte Solimans, diese nie aufsuchen zu wollen, beruhigen sie. So liegt auch für *Achmet* die Gefahr des Entdecktwerdens nicht vor. *Almanzine* ist entzückt, ihn zu sehen und seine wahre Gesinnung offen zu erkennen verspricht ihm, dem Sultan nie zu Willen zu zu sein. Sie fleht gelegentlich ihn (den Sultan) an, *Attalide* die schweren Arbeiten zu erlassen. Schließlich geht Soliman so weit, dem Großvezier zu verzeihen und zu erlauben, daß A. zu ihrem Vater zurückkehrt. Der Almanzine ist dieser Entschluß nicht recht; sie redet von einem »excès de générosité« und

weiß listig genug zu bewirken, daß *Achmet* in ihrer Nähe bleibt. Der nichts ahnende Soliman hält diese milde Strafe auch für das Richtige. Sehr komisch wirkt es nun, wie *Pierrot* als alte Amme der Attalide auftritt. Er will auskundschaften, wie es um Achmet stehe und für ihn die Arbeiten tun. S. läßt sich wieder täuschen, und gestattet, daß die Amme zu dem Mädchen gehe. Die beiden Liebenden erkennen ihn bald; Achmet fürchtet, die leichtsinnige Art Pierrots könne bei der großen Anzahl hübscher Mädchen Unglück bringen; doch dieser verspricht, Dummheiten zu unterlassen. In Scene IX geht die komische Vorstellung der Amme vor sich, wo Soliman meint: »*Vous en avez encore de beaux restes, la nourrice!*« Nun soll ein Fest gegeben werden. — Im 1. Akte hatte *Arlequin* seinem Freund *Pierrot* erzählt, wie er vor einem Balkon des Schlosses, am Ufer stehend Lieder gesungen und damit den Sultan nebst seinen Frauen entzückt habe. *Soliman* habe ihm befohlen, alle Fischer und Fischerinnen zusammenzurufen und mit Tanz, Gesang seinen Hof zu unterhalten und zwar wieder am Ufer vor dem Balkon, — *Pierrot* folgt Soliman und Almanzine zu dem angesagten Fest auf den Balkon, der im Hintergrunde sich befindet. Vorn tanzen die bestellten Fischersleute.

3. Akt:

L'amoureux Soliman
Du ton le plus pressant,
M'exprimoit son tourment.
Il veut que dès ce jour
Un doux retour
Avec lui m'engage

klagt Almanzine dem Achmet. Das gibt der Handlung etwas Prickelndes und treibt stark auf die Lösung hin. Denn A. will sich nicht hingeben; der Geliebte muß sich und sie schnell retten. Pierrot kommt. Er ist nach dem Fest auf dem Balkon zurückgeblieben, hat den Arlequin gerufen, ihn gebeten, eine Strickleiter zu bringen und sie ihm heraufzureichen. Beide haben diese an den Stäben befestigt; auf ihr sollen die Liebenden entfliehen. Scene III bringt die komische Lage Pierrots als Amme, als »grosse mère« in der Unterhaltung mit zwei ahnungslosen Sultansfrauen; er weiß sich nur mit Mühe zu beherrschen; seine Reden sind recht zweideutig. — Soliman zeigt sich über

die Weigerung Alemanzinens ungeduldig, wird aber von *Ali* beruhigt und neuer Hoffnung fähig. Da ertönt plötzlich ein starkes Geschrei der Amme. *Soliman* und *Ali* eilen herbei und erfahren die falsche Mär, *Attalide* und *Almanzine* hätten sich vom Balkon aus ins Wasser gestürzt aus Trauer über ihr Los.

Da meldet unversehens ein Diener, man habe eben einen Fischer (Arlequin) verhaftet, auf dessen Boote zwei Frauen sich flüchten wollten. *Pierrot* verwickelt sich in Widersprüche und gesteht. Soliman erfährt nichts Genaues; er hält ihn immer noch für die Amme und glaubt, die List bestehe nur darin, daß diese ins Schloß gekommen sei, um Attalidens Arbeiten zu verrichten. Von Achmets Liebe zu Almanzine wird ihm erzählt. Noch weiß er nicht, daß Achmet und Pierrot, also zwei Männer, im Séraïl waren. Dieses schwere Verbrechen scheint ihm unmöglich zu sein. *Soliman* will trotz der Hetzreden des Ali den Schuldigen verzeihen:

»Je ne vois dans Amulaki
Qu'un père à qui sa fille est chère
Et dans Achmet qu'un étourdi,
Qu'un fol amour rend téméraire:
D'Almanzine, hélas! j'aurois le coeur,
S'il n'eût brûlé d'une autre ardeur«.

Achmet wird hereingeführt (es ist die wirkliche *Attalide* in Verkleidung). Sie hört die Verzeihung des Sultans, zieht ihren Turban herunter und bekennt, daß auch ihr Bruder sich verkleidet habe. Doch wisse sie nicht, warum? Soliman befindet sich in großer Aufregung über die Hintergehung, wird aber doch verzeihen. Attalide erfährt mit Schrecken, wie man den Sultan getäuscht habe lediglich um ihretwillen. *Achmet* kommt mit *Almanzine* herbei, sie fürchten das Schlimmste; er will sterben, nur solle man seine Geliebte schonen. Erst heuchelt Soliman die größte Strenge und verzeiht auch ihnen zuletzt, indem er sie zusammen gibt. Der Herrscher bitte Attalide um ihre Gunst, die er erhält, weil sie ihn wieder liebt. Alles ist gut; nur geraten sich während dem *Pierrot* und *Arlequin* an die Gurgel, weil sie an gegenseitigen Verrat glauben. Sie müssen sich versöhnen, weil auch sie der großmütigen Verzeihung des Sultans teilhaftig werden.

So weit es uns möglich war, gaben wir einen Begriff von der in Wirklichkeit bunten, reichen Handlung, die ohne Stockung ohne Unwahrscheinlichkeiten, dafür reich an Gefühl, Stimmungen und Humor unser starkes Interesse fesseln muß.

Die Intrigen und Verwicklungen, aber auch die Lösungen der zahlreichen Knoten sind, — ohne zu übertreiben, sei es gesagt — meisterhaft. Das Beste und Wirksamste erscheint uns Scene 9 des 3. Aktes zu sein, wo *Attalide* in der Kleidung ihres Bruders erscheint, ihren Turban löst und die langen Haare über die Schultern herabfallen läßt.

Es wird uns verständlich, daß das Stück beim ersten Erscheinen einen Riesenerfolg erntete.

Das *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1. Band, 12f) sagt: »*Cette pièce eut un succès brillant et tint le Théâtre de la Foire S. Laurent presqu'entière.*« Die *Chefs-d'Oeuvres* von Lesage (1. Band, 111f) sprechen von 68 aufeinander folgenden Aufführungen mit lebhaftem Beifall, einer großen Menge von Zuschauern, darunter Prinzen und Prinzessinnen von Geblüt, hohen Herren und Damen des Hofes. Wir wissen nun nicht, wie Louis Anseaume dazu kam, das Stück wieder auf die Bühne zu bringen. Vielleicht wurde es auf speziellen Wunsch des Hofes wieder herausgeholt und so in Fontainebleau, am 25. Oktober 1776 gespielt. (s. SA. 4. Band). Über die Aufnahme wissen wir nichts. Sicher aber dürfte wohl sein, daß die vornehme Art des Werkes, vor allem der ungezwungene Schluß, in dem die edle Gesinnung des mächtigen Herrschers so stark zum Ausdruck kam, nicht ohne Nachhall in der Hofgesellschaft geblieben ist.

Wie schon oben gesagt wurde, sind die Veränderungen, die die Anseaume vorgenommen hat, gering an Zahl und Bedeutung. Alle Einzelheiten aufzuzählen, wird man uns gern erlassen. Hier sollen nur die Abweichungen des 2. Aktes stehen, um einen Begriff von der Neubearbeitung zu geben. (nach der Seitenzahl bei Lesage).

2. Akt.

1. Scene 520f: für *Air: Cent petits soins rendus*
— *Air: Vermeille rose*

Verse und Prosa verändert, umgedichtet bis »*Elle va venir*«. — *Duo* eingeschoben zwischen *Almanzine* und *Soliman.*

2. Scene 525f: für *Air: On n'aime point dans nos forêts*

— *Air: Oui vous en feriez la folie*

Anderer Text — Prosa in Verse umgedichtet.

4. Scene 554ff: Prosa: *N'attribuez point à ma vertu* umgedichtet nach *Air: Suivons l'amour des qu'il nous menne.* - zum Teil andere *Airs,* zum Teil anderer Text bis 526f Air: *Les triolets.*

6. Scene 537f: In *Air: Tique, tique* einige Zeilen verändert,

9. Scene 545f: für *Air: Si vous avez par hasard*

— *Air:* Si vous par hasard

Text verändert bis »*Oh, ma foi, mon tems est passé*

11. Scene 547f: Text verändert.

Die beiden anderen Akte sind in derselben Art umgestaltet. Der 2. Akt steht hier nur seiner Kürze wegen. Man ersieht aus den Abänderungen das Bestreben, alte Melodien durch neue, die Prosa, wo angängig, durch Verse zu ersetzen. Die äußere Form hat natürlich keinerlei Einfluß auf den Gang der Handlung.

b) Die Parodien

Le Chinois poli en France — Lé Maître d'École - L'Isle des Foux — L'Écosseuse.

Der Name »*Parodie*« bedeutet, wie wir aus der Parodie des *Arcifanfano* von Goldoni, auch aus dem ohne Vorbild vor uns liegenden »*Chinois poli en France*« schließen müssen, nicht unbedingt das Lächerlichmachen eines vorhandenen Originals. Vielmehr werden dessen Stoff und Durchführung aufgegriffen und den Verhältnissen einer niederen Bühne entsprechend umgestaltet. Als Gattung läßt sich die Parodie, wie sie hier erscheint, nicht einordnen; der Begriff ist sehr weit, weil die Umarbeitungen ganz verschieden ausfallen. Von den vier hier zu behandelnden Parodien können nur die zwei letzten der oben verzeichneten auf ihren Wert dem Original gegenüber untersucht werden. —

Die näheren Angaben über den *Chinois poli en France* ent-

nehmen wir einmal dem Titelblatt, Band 1 unserer Sammelausgabe. Hier heißt es: »*Le Chinois poli en France, Parodie du Chinois de Retour, intermède italien, en un acte.*« Als Zeit und Ort der Erstaufführung ist Sonnabend der 30. Juli 1754 und das Theater Saint-Laurent genannt, Anseaume als alleiniger Autor bezeichnet. Das *Dictionaire des Théâtres,* 7. Band, 434ff bestätigt diese Angaben, weist auf einen Mitarbeiter (M***) hin, nennt die gleichzeitig aufgeführten Stücke *(Il étoit temps, Les Amours de Nanterre, le Ballet des Fêtes Chinoises)* und gibt auch, was uns in Ermangelung des Vorbildes selbst wichtig ist, über dasselbe folgende Mitteilung:

»*Chinois (le) de retour (Il Cinense rimpatriato) scène lyrique Musique de M. Seletti, représentée par l'Académie Royale de Musique, suivie de la Bohémienne, intermède italien, le Mardi 19 Juin 1753. imp. in-12. Paris, Delormel.*

Acteurs.

Argèse, Demoiselle chinoise.	*Mlle. Anne Tonelli.*
Vexorin, noble Chinois de retour à Pékin, après un voyage d'Europe.	*Le Sieur Manelli.*
Æglé, suivante d'Argèse.	*Mlle. CatherineTonelli.*

La scène est dans le Palais Impérial de Pékin. Das ist alles, was wir erfahren. Die Parodie Anseaumes muß in vielen Einzelheiten anders sein als das Original; das bedingen die bei ihn auftretenden Personen: *Un Mandarin, Noureddin,* qui a voyagé en France, *Hamsi* autre Chinois, *Eglé* und *Zaïde,* filles du Mandarin.

Die Scene ist das Haus des Mandarinen. —

Wir müssen uns auf den Inhalt der Parodie beschränken:

»Der Mandarin will seine beiden Töchter verheiraten, und zwar die *Zaïde* an *Noureddin*, den *Églé* an *Hamsi.* Die Erstere willigt erst ein, als sie hört, daß ihr früherer Geliebter (N.) endlich aus Frankreich zurückgekehrt ist. Nun kommmen die beiden Liebhaber. Erst *Hamsi,* der sich durch die Wahl geehrt fühlt. Bald stellt sich zwischen ihm und *Eglé* ein solcher Gesinnungsunterschied heraus, daß es klar wird: sie passen nicht zueinander. Er ist ernst und einfach, sie übermütig und eitel. Zwischen *Noureddin* and *Zaïde* entsteht ein gleicher Zwiespalt. Denn *Zaïde* denkt wie *Hamsi*:

„Je soutiens qu'un Amant peut plaire;
(IV. Scene).

Quoique d'un air sérieux
Il exprime ses feux — —".

während den Worten *Noureddins*: (ibid)

„C'est un fardeau, c'est un martire,
Qu'un amant qui toujours soupire — —

Eglé sofort beipflichtet:

»A notre âge
Un doux badinage
Est-il donc
Hors de saison?
La jeunesse
Doit rire sans cesse:
La sagesse un jour
Aura son tour — — — —

Schließlich kommt der alte Mandurin, hört erstaunt von der gegenseitigen Abneigung, findet aber doch auch Übereinstimmungen heraus. Da schlägt er vor (letzte Scene):

»A vons entendre toutes deux,
Chacune dans son Amoureux,
Trouve un défaut étrange.
Il faut pourtant s'accomoder,
Le moyen de vous accordcr,
Est de faire un échange.
Hamsi, solide et sérieux
A Zaïde conviendra mieux;
Eglé qui veut que pour lui plaire
On soit leger, vif et badin,
En se donnant à Noureddin
Trouvera, je crois, son affaire.

Die jungen Leute stimmen zu und sind zufrieden. —

Über den Componisten der Arietten erfahren wir nichts; vielleicht war dieser Anseaume selbst. —

Die Vorlage des »*Maître d'École*« war auch nicht zu erlangen. Wir geben wiederum nur die äußeren Tatsachen und den Inhalt. Nach unserer S.A. ist das Stück eine Parodie des »*Maître en droit*« und wurde Freitag, den 14. März 1760 in Saint-Germain gespielt. Wer der Verfasser des parodierten Vorbildes war, können wir nur vermuten, da wir jeglicher Angabe

im »Dictionnaire des Théâtres", bei Barbier, Quérard und Gay entbehren.

Es sei hier aber auf Pierre René Lemonnier und seinen »*Maître en droit*« verwiesen, der auch 1760 aufgeführt wurde. Das Stück war trotz eifrigen Suchens nicht zu finden. Anseaumes Parodie wurde im März 1760 gespielt, das Vorbild müßte demnach im Januar oder Februar desselben Jahres zum Vorschein gekommen sein.

Der Inhalt: »Schulmeister und Schulmeisterin (Madame Marthe) sind Verlobte, ebenso *Colin* und *Lison*, die beiden jungen Gärtnersleute. Der Schulmeister will von seiner Braut nicht viel wissen; denn sie ist zu alt; seine Freude besteht in den jungen Dingern. Da trifft es sich gut, daß Colin und Lison ihn über das Wesen der Heirat um Rat fragen. Dem dummen Colin sagt er, tüchtig Arbeiten (veiller, bêcher, piocher) tue gut vor der Hochzeit; er werde dann schon erfahren, was Heiraten sei.

Der Lison erzählt er, die Heirat sei etwas Süßes, un charmant lien, un rendez-vous des plaisirs. Sie ist erfreut und will gern am Abend in die Schule kommen, um weitere Belehrungen von ihm entgegen zu nehmen. So weit gelingt der Plan des verliebten Schulmeisters. Doch seine Braut vereitelt das Übrige. Drollig genug schimpft Colin ihr gegenüber auf das Arbeiten und wird bissig gegen seine Geliebte (oh Dame! Si le mariage vous rend si aise, il me fatigue moi!, Scene V).

In ihrer Naivität verraten die Jungen, was ihnen der Schulmeister Entgegengesetztes geraten hat. Die schlaue Marthe erfaßt die Situation sofort; sie weiß, was der Alte will und bestraft ihn gründlich. Der Schulmeister erscheint abends zum Stelldichein mit *Lison* und löscht, als er etwas kommen hört, seine Lampe aus. Da nähert sich Marthe mit einigen Schulbuben, ganz leise. Er glaubt, es sei Lison und hält die Hand hin. Die Schüler binden ihm die Arme. Dann zieht man ihm eine Mütze mit Eselsohren soweit über die Ohren, daß er nichts sehen kann, als die mitgebrachte Blendlaterne geöffnet wird. Dann erhält er Prügel. Madame Marthe will ihm noch durchs Dorf schleifen lassen, aber auf Bitten der Liebenden wird der Alte begnadigt.

Die Handlung wickelt sich flott ab. Die Intrige ist nicht neu, ganz, wie wir sie noch öfters sehen, aus der Dummheit der *Ingénus* heraus gestaltet. Die Marthe erinnert uns an Jacinte, die alte Gouvernante von Alberti im »Peintre amoureux«, der später besprochen wird. Auch sie ist gleich im Bilde und weiß sofort, was für Gelüste ihr Zukünftiger hat. — Eine Reihe Arietten voll Anmut und Reiz schmücken das Ganze. Ihr Komponist bleibt wiederum ungenannt. —

Das Stück »*L'Isle des Foux*« ist eine Parodie von Goldonis »*Arcifanfano*«, dahin weist Band 3 (Titelblatt) unserer SA. Die Vorlage selbst findet sich in der vierbändigen Ausgabe des italienischen Dichters (Opere drammatiche Giocose Divise in Quattro Volumi, Venedig 1753.) Die Parodie zerfällt in zwei, das Vorbild in 3 Akte. Bei einer Vergleichung beider Stücke ergeben sich demgemäß in den Einzelheiten zahlreiche Abweichungen, die wir unmöglich hier aufzählen können. Die Kürzung der Teile hat naturgemäß eine starke Verkürzung der Handlung und ziemlich sichtbare Verschiebung der einzelnen Scenenfolgen bewirkt. Aber doch bleibt der Grundgedanke in Vorlage und Parodie derselbe: Arcifanfano (bei A. Fanfolin) herrscht über die Insel der Verrückten, von denen uns die Hauptvertreter vorgeführt werden.

1. *Sordidone* (Sordide) der geizige Narr, der hungert, dürstet des Geldes wegen, der seine Geldkassette küßt und sie hegt und pflegt.

2. *Madama Gloriosa* (Glorieuse), die infolge ihrer krassen Eitelkeit übergeschnappt ist, sich in Äusserungen über ihre Schönheiten gar nicht genug tun kann.

3. *Madama Garbata* (Follette), die frohe Närrin, Madame Flachkopf könnte man sie auch nennen, die immer hüpft und springt.

4. *Furibondo* (Brisefer), der kolerische Narr, der große Taten des Heldenmutes verrichten will, aber nur in Kneipen Radau schlägt und Gaslaternen zertrümmert.

5. *Mal Governo* (Spendrif), der Verschwender, (der schlechte Haushalter), der das Erbe seines Vaters durchgebracht hat, arm ist, aber mit neuem Gelde um so mehr protzt.

Bei Goldoni ist nun Madame Semplicina unter den Närrinnen mit verzeichnet; sie ist die naive Närrin. Bei Anseaume tritt sie als die junge Unschuldige Nicette auf, die den Regenten der Insel liebt und das Mündel des Geizhals ist, dem sie nur bei günstiger Gelegenheit entwischt. Bei Goldoni wird viel mehr Wert auf die Äußerungen der Verrückten gelegt, ihre albernen Reden nehmen einen großen Raum ein. Anseaume führt sie zunächst auch vor und läßt sie dem Gouverneur ihre blöden Ansinnen stellen, aber das Ganze dem Geschmacke des Publikums entsprechend damit enden, daß auch die Liebe als Torheit, wenn auch als liebenswürdige hingestellt wird. A. hat manches recht Amüsante hinzugefügt, so z. B. Scene X, 1. Akt, wo Sordide von Folette um seinen Schatz betrogen wird. Der Schluß bringt die Vereinigung von Fanfolin und Nicette.

Die zur Strafe für ihre Torheiten eingesperrten Narren und Närrinnen erhalten ihre Freiheit wieder. — Der Stoff ist unbedeutend, bei Anseaume machen die Arietten (von Duni komponiert, Bd. 3, SA. Titelblatt) den Reiz aus. Wir können es uns nicht versagen, die besten anzuführen, einmal die über das Geld (1. Akt, Scene V.)

„Sçavez-vous pourquoi l'argent
Est de forme ronde, ronde?
C'est afin que par le monde
Il roule plus aisément.
Par une loi tonjours sûre,
Chaque chose va son train;
Et c'est forcer la nature.
Que d'en changer le destin.
L'onde est faite pour couler,
L'hirondelle pour voler;
L'argent est fait pour rouler,"

dann (1. Akt, Scene VI), wo *Foll.* mit *Glorieuse* streitet:

»La Beauté sans l'Esprit u'est rien;
— — — — — — — — — — —
Près d'une belle idiote
Toujours sotte,
L'amour s'endort;
Mais avec une fille
Dont l'Esprit brille,

Sautille
Pétille,
Babille,
C'est toujours nouveau transport.
Lorsqu'à la mine jolie
L'Esprit aimable s'allie
C'est le souverain bien;
La Beauté sans l'Esprit nest rien«

und schließlich, nach unserem Dafürhalten, die beste: (II. Akt, Scene V)

»La femme est comme la Mer;
Elle s'apaise, elle gronde
C'est l'inconstance de l'onde;
C'est du doux, c'est de l'amer.
Le matin, charmante,
Élégante,
Obligeante,
Caressante,
Engageante,
Elle fait votre amusement.
Le soir, turbulente,
Pétulante,
Chagrinante
Désolante
Fatiguante,
Elle faít votre tourment.
Dans ses goûts elle est extrême;
Mais l'or est cent fois plus beau;
Son éclat est toujours nouveau,
Et sa beauté toujours la même.«

Anseaumes Stück liegt uns in einer durchgesehenen und verbesserten Neuausgabe vor. Die Angaben des Titelblattes (3. Band SA.) lauten auf Dezember 1760, Italienisches Theater als Zeit und Ort der Erstaufführung. Nach der Einleitung (SA. 1. Band) ist es das erste, das von seinem Repertoir nach der »*Grande Fusion*« gespielt wurde. Der als Mitarbeiter (ibid) angeführte Monsieur J*** hat sich nicht ermitteln lassen.

Die Parodie muß schon von vornherein mit Beifall aufgenommen worden sein, sonst hätte Favart in einem Briefe an den Grafen Durazzo (15. Januar 1761) nicht berichten können: »*Les Comédiens Italiens continuent de représenter avec succes*

l'Isle des Fous«. Interessant bleibt auch seine Notiz vom 24. April 1761: »*J'ai l'honneur d'envoyer à V. E. deux exemplaires de la pnrti ion de l'Isle des Fons. Je n'en ai payé qu'un à Duni; il m'a remis le second gratis, avec la lettre ci-jointe*«. —

Die »*Ecossaise*«, eine Komödie in 5 Akten, eines der weniger bekannten Werke Voltaires, gehört zu der Reihe von Spott- und Streitschriften, die er im Verlaufe eines langen Lebens gegen seine zahlreichen Feinde losgelassen hat. Hier soll der Herausgeber der *Année littéraire,* Mr. *Fréron* für seine vielen Gehässigkeiten und Verleumdungen bestraft werden. Voltaires Versuch, bei dem Polizeileutnant einen Befehl gegen die »*Lettres sur quelques écrits de ce temps*« Frérons und den ebenso unverschämten »*Almanach des gens de lettres*«, an dem besonders der *Abbé de la Porte* Anteil hatte, zu erwirken, war nicht von Erfolg gekrönt. — Als Fréron zum neuen Correspondenten Friedrichs des Großen vorgesehen war, rät Voltaire dem Fürsten in heftigen Worten ab. — So erklärt sich auch des Dichters Plan einer »exécution publique« oder »exécution en plein théâtre» wie die Ankündigung zu der Écossaise *(Oeuvres complètes de Voltaire, Paris, 1777, IV.)* vermerkt. Voltaire hofft, seinen lästigen Gegner damit los zu werden, daß er ihn vor Paris auf der Bühne brandmarkt. Dem Haß gegen Fréron also verdankt das Lustspiel seine Entstehung. — Es wird, um den Erfolg des Stückes und dann auch der uns vorliegenden Parodie zu rechtfertigen, nötig sein, erst den Inhalt des Ganzen wiederzugeben.

»Maître *Fabrice,*« Besitzer eines Caffés und einiger Logierzimmer, ist ein grundehrlicher Mensch und beherbergt nur anständige Gäste. Der Einzige, den er los sein möchte, ist *Frélon,* der bei ihm seine Blätter schreibt und gegen alle Welt intrigiert. Er hat auch ausspioniert, daß das junge Mädchen »*Lindane*«, die mit »*Polly*«, ihrer Dienerin, bei Fabrice wohnt, eine Schottin ist. Lindane lebt ganz ärmlich und zurückgezogen, um ihre Tugend um keinen Preis zu verlieren. Sie wird von Lord *Murray* leidenschaftlich geliebt; drei Tage lang hat aber dieser nichts von sich hören lassen, d. h. seine Briefe an Lindane sind von der Lady *Alton,* seiner ehemaligen Geliebten, die ihn mit ihrer rohen Eifersucht abgestoßen hat, aufgefangen

worden. Die Rivalin will Lindane verderben und schilt sie nebst Murray mit den fürchterlichsten Drohungen. *Frélon* hilft ihr gern mit in ihren rachsüchtigen Plänen. — Da kommt *Freeport,* ein reicher Kaufmann, hört von Lindanes Schönheit und Anmut und dringt, ohne zu fragen, in ihr Zimmer ein. Die Frauen sind höchst erschrocken, merken aber bald, daß sich unter seiner Grobheit ein edles Herz verbirgt. Er wirft einen Beutel voll Ducaten auf den Tisch, den Lindane nicht annehmen will und, den Fabrice in Verwahr nimmt, um heimlich für das Mädchen zu sorgen. —

Ein gewisser *Monrose* hat sich auch einlogiert, läßt sich aber ebensowenig blicken wie die Schottin. Er ist von dem Vater *Murrays* dereinst in Schottland aller seiner Güter beraubt worden; seine Familie ist bis auf ihn und eine einzige Tochter, die irgend wo in der Welt umherirrt, zusammengeschmolzen; er selbst wird immer noch irgend wegen einer Schuld dem alten Murray gegenüber, verfolgt.

Schließlich kommt er einmal mit Lindane zusammen, und beide erkennen sich in langer Unterredung in einem Bildnis der Mutter als Vater und Tochter, gerade in dem Augenblick, wo die Polizei Lindane als der Spionage verdächtig verhaften will. Freeport stellt Kaution, und die Gefahr ist abgewendet. Noch weiß *Monrose* nicht, daß der Sohn seines Erzfeindes *Murray* der Geliebte Lindanes ist. Dieser kommt, gibt sich zu erkennen; *Monrose* will sein Unglück an ihm rächen, zieht den Degen; der junge Mann zeigt ihm ein Schriftstück, wo schwarz auf weiß zu lesen ist, daß er Lindanes Glück will und alles zur Heirat eingerichtet hat. Alle sind glücklich; Freeport gönnt dem Mädchen sein Loos, wenn ihn auch sein Weggang schmerzt. Die Intrigen der Lady *Alton* und des sauberen *Frélon* sind zu schanden geworden.

Bei der Erstaufführung wurde der Name *Frélon* in *Wasp* umgewandelt, was *Fréron* in gewisser Weise geschmeichelt hatte (stammt von Alexis Piron). Der gute Fréron ahnte Voltaires Spott nicht. Zwar liegt das Hauptinteresse an der jungen Schottin; das Ganze trägt auch den Charakter des Rührstücks. *Frélon* spielt also nur eine untergeordnete Rolle; er arbeitet mit

seinen bösen Plänen meist hinter den Kulissen. Aber dort, wo Voltaire ihn auf die Bühne bringt, gießt er seinen vollen Haß, seine wegwerfende Mißachtung über ihn aus. Voltaire zeichnet ihn mit einigen Worten und denjenigen Anderer über den Gegner erbarmungslos. Hatte er schon unter dem Deckmantel des Übersetzers einer Humeschen Komödie und unter dem Pseudonym M. *Jérome Carré* stachliche Redensarten in Menge fallen lassen, und *Fréron* bloßgestellt, so steigert sich die Bosheit im Stücke selbst bedeutend. Den besten Commentar oder die beste Zusammenfassung der Tugenden des Herrn Frélon, alias Fréron, wie er auftritt, gibt das erst 1761 verfaßte »*Avertissement*«. Hier rückt Voltaire die französische Übersetzung eines angeblichen Briefes des Mylord *Boldthinker* an den angeblichen Verfasser der Écossaise, *Hume* ein. Hier heißt es unter anderem: ». . . . *mettez sur la scène tous ces vils persécuteurs de la littérature, tous ces hypocrites noircis de vices, et calomniateurs de la vertu, trainez sur le théâtre, devant le tribunal du public, ces fanatiques enragés qui jettent leur écume sur l'innocence, et ces hommes faux qui vous flattent d'un oeil et vous menacent de l'autre, qui n'osent parler devant un philosophe, et qui tâchent de le détruire en secret; exposez au grand jour ces détestables cabales qui voudraient replonger les hommes dans les ténèbres.*« Das Stück hatte einen durchschlagenden Erfolg gehabt, als es am 27. Juli 1760 aufgeführt wurde. Darüber und wie *Fréron* bei der Darstellung gegenwärtig war er dabei über seine Charakteristik, bald rot, bald bleich geworden sei, hat *Favart* an Durazzo (Mém. et corresp., 1. Band, 73 f) beschrieben (siehe auch Voltaire, Oeuvres complètes 4. Band, 401 f).

Das Werk wurde vielemale nicht nur in *Paris*, sondern auch in der Provinz mit Erfolg aufgeführt. Bis zur 16. Aufführung soll noch eine große Menge Zuschauer herbeigeströmt sein (ib. 4. B.).

Das erklärt wohl auch die Entstehung unserer Parodie, der »*Ecosseuse*«, die 1760 noch gespielt wurde. Ob die Erwartung eines Erfolges auch für die komische Oper sicher gestellt war durch die Bearbeitung selbst, soll man im Anschluß an die Frage nach den Mitarbeitern erfahren.

Nach Favarts Angaben (Mém. et corr. I, 95 f) ist *Poinsinet* der Verfasser: »*L'Écossaise, l'Écosseuse; ce mauvais jeu de mots a paru drôle à Poinsinet; il en a fait le titre de sa piece, quoi qu'il n'y réponde point* . . . . .« Unsere SA. bezeichnet als Autoren *P*** und *A***, also *Poinsinet* und *Anseaume*. In Gays Bibliographie (II. 67) finden wir hinter dem Titel »Écosseuse (l')parodie de l'Écossaise« die Klammer (par *Poinsinet* jeune, Anseaume et Davesnes). Sonst gibt man uns keinerlei genauen Aufschluß; wir können also keine Stellung zu der Frage nach der Autorschaft nehmen.

Der Inhalt der *Parodie* deckt sich, abgesehen von geringen Abänderungen, mit der *Écossaise*. Im Anfang wird an die Stelle der Scene zwischen Fabrice und Frélon eine rohe Gesellschaft von Frauen und Männern, die erst kurze Zeit herumtoben, dann den »faiseur de littérature« allein zurücklassen. Die Personen treten hier unter anderem Namen auf:

Propice für Fabrice
La Rose „ Monrose
Marianne „ Lindane
Pauline „ Polly
Moucheron „ Wasp
Francport „ Freeport
La Grand'Jeanneton für Alton
Furet für Muray

Die Parodie trägt überall die Farbe stark auf. Rose erscheint ungemein grob (Scene IV je l'y casserai la gueule et la mâchoire). Francport in seiner »brutalen Menschlichkeit« (Grimm II, 260 f) verliert jede Einheit seines Wesens. Einmal scheint es, als habe er ein gutes Herz, das andere Mal geberdet er sich roh, ungeschliffen im Zimmer der Mädchen, bietet ihnen Schnaps an und raucht eine stinkende Pfeife. Moucheron wird mit allen Einzelheiten als Lump gekennzeichnet, seine Lüsternheit mit Nachdruck hervorgehoben. Die Grand 'Jeanneton, als Obsthändlerin, ähnelt in ihrer Aufgeregtheit und Grobheit der Fischfrau aus den Raccoleurs von Vadé. Marianne wird als die stark Eifersüchtige hingestellt, was mit Rücksicht auf das Wesen und die Erscheinung der Obsthändlerin recht komisch wirken soll. Pauline spielt hier eine geldgierige, schmeichlerische Rolle.

Einzelne in ihrer Zeit wirksame Scenen finden wir auch, so die zwischen dem Briefträger und der Grand 'Jeanneton. Favart bestätigt das (1. B. 17. Sept. 1760), da, wie er sagt, die »petite poste« damals gerade erst in Paris eingeführt war. Er sagt auch (ibid) über die Erkennungsscene zwischen *Rose* und *Marianne: »La scène de la reconnoissance a fait aussi plaisir. La Rose demande à Marianne dans quel temps elle a été séparé de sa famille. — — — Il déploie alors un portrait à la silhouette: ce qui fait beaucnup rire le gros public«.* Der Titel »*Écosseuse*« ist geschmacklos genug, um schon von vorn herein gegen die zu erwartende Komik mißtrauisch werden zu können. Was bei Voltaire noch straffe Konzentration der Handlung war, die manches Unwahre verdeckte, zerläuft hier in eine breite Vergröberung ohne viel Witz. Favard (ibid): »L'*Écosseuse, parodie de l'Écossaise, a été applaudie avec chaleur les deux premiers jours; les deux représentations suivantes ont été glaciales.*«

Hier wiederholt sich nur, was wir öfter feststellen können: Ueberbietet die Nachahmung oder Travestie ein wirksames Vorbild nicht in vielen Punkten, so flaut der Erfolg, wenn die Neugierde zufrieden gestellt ist, ganz ab.

c) Stofflich neue Werke
unter Beihülfe eines anderen Autors (Marcouville)

Bertholde à la ville — Les Amans Trompés — La Fausse Aventurière.

Die Bezeichnung »stofflich neue Werke« scheint viel zu versprechen. In Wahrheit sind Inhalt und Durchführung der hier zu behandelnden Stücke kaum beachtenswert. Wir besprechen zunächst den »*Bertholde à la ville*«.

Das Stück ist ohne des Verfassers Namen in der vorliegenden Sammelausgabe abgedruckt. Die Vorrede nennt Anseaume als Hauptbeteiligten. Nach Quérard (La France littéraire) hat Marcouville daran mitgeholfen, was es einigermaßen rechtfertigen soll, daß wir das Stück hier einordnen. Unsere SA. (1. B.) setzt (Titelblatt) die Erstaufführung auf den 9. März 1754; der Schauplatz ist das Theater des Marktes Saint-Germain.

»Der gute *Bertholde* kommt von seinem Dorfe aus der Umgebung von Paris nach der Hauptstadt, um zu sehen, was denn aus seiner *Lisette* geworden sei, die sich bei dem reichen Steuerpächter M. *Dorimon* verdingt hat. Seine Eifersuchtsgedanken zerstreuen sich bald, denn sie kommt und küßt ihn. Da tritt der ebenfalls verliebte Dorimon dazu, sieht das mit großem Unbehagen. Lisette, um in der Stellung zu bleiben, bezeichnet Bertholde als ihren Bruder; dieser wird Kutscher, weil der Herr das Mädchen dadurch noch mehr an das Haus fesseln will. *Lisette* freut sich, ihren Liebsten in der Nähe zu haben. Die alte, kokette Gouvernannte macht sich an den Neuling heran. Auch Dorimon dringt bei Lisette ungestüm auf ihre Einwilligung zur Verheiratung mit ihm. Aber ein Zögern und schließlich die aufklärenden Worte Lisettens lassen Dorimon erkennen, wie er sich verrechnet hat. Zunächst sehr erbost, läßt er doch die beiden Dorfkinder heimziehen. Bertholde ist der Glücklichste:

»Pourquoi vous est-elle si chère?
Dira quelqu'envieux!
Voici la raison!
Assis sans façon
Près de ma Lison
J'entends, avec elle, j'entends bouillir
dans notre chaudière,
Nos choux, nos marons
à gros bouillons.

Erfindung, Technik, Schluß bieten nichts und sind matt, unbefriedigend. Die Arietten müssen hier wieder aushelfen, die mehr Wert haben als das ganze Stück, so z. B. Scene II:

Tel qu'un petit oiseau
Folâtre sous l'ormeau

und Scene VIII: *les grandeurs . . .* Wer sie in Musik gesetzt hat, die Frage bleibt wegen fehlender Angaben unbeantwortet.

Die »*Amans Trompés*« (Erstaufführung 26. Juli 1756 auf der Bühne Saint-Laurent, SA. 1. B. Titelblatt) fallen, auch bei ganz geringen Ansprüchen an das Geschick der Verknüpfung völlig ab.

»*Finette,* das Dienstmädchen soll das Liebesverhältnis zwischen ihrem Herrn *Dorante* und *Émilie* zerstören, weil *Damis,*

der Neffe, die ganze Erbschaft für sich haben will. Crispin, dessen Diener, dringt in das Haus Dorantes ein, verkleidet sich als Marquis, um sich scheinweise an Emilie heranzumachen und sich dem von einer Reise heimkehrenden Dorante von weitem zu zeigen, damit er an die Untreue seiner Geliebten glaube. Das gelingt ihm vollends noch mit einem anonymen Brief. Er macht ihr Vorwürfe; ihre Beteuerungen helfen nichts; beide zerfallen miteinander. Es folgt eine rührselige Scene, wo Emilie die Geschenke und den Ring an Dorante zurückgibt. Da zeigt sich Crispin unvorsichtigerweise; Dorante hält den Fremden an; dieser gesteht unter Androhung von Hieben den ganzen Anschlag. Die getäuschten Liebenden versöhnen sich beglückt.«

Alles wickelt sich maschinenmäßig ab, und die Handlung wird ganz künstlich gedrechselt. Wie nur Dorante so schnell auf alberne Zufälligkeiten, auf den Brief ohne Namen eingehen kann! Seine plötzliche Verliebtheit in Finette; sein Verschwinden in Scene X einer Drahtpuppe gleich »pour travailler à leur bonheur«, die Eifersucht zwischen *Crispin* und *Finette*, alles in allem Mache. — Es wäre interessant, zu erfahren, was gebildete Leute wie Grimm zu dem Stück gemeint hätten. Vielleicht hat das rührselige Ende beim Publikum Anklang gefunden. Marcouville wird hier in der S.A. (Bd. I. Titelblatt) ausdrücklich neben Anseaume genannt, ebenso wie beim folgenden Stück »*La Fausse Aventurière*« (Erstaufführung, 22. März 1757, S. Germain): »*Valere* ist mit *Agathe* heimlich verheiratet. Der alte Vater *Chrisanthe*, ein Geizhals, will seinen Sohn auf das Gerücht von dieser Liebe hin enterben, weil das Mädchen arm ist. Der Geiz wird dadurch gebrochen, daß *Agathe,* verkleidet, ihm eine lange Geschichte von Irrfahrten, Unglück aller Art erzählt, sein Herz rührt, ihn, der vom Heiraten selbst verächtlich sprach, zu ihrem entflammten Liebhaber macht und den Notar zum Kontrakt holen läßt. Dieser Notar entpuppt sich als *Valère*, nachdem der dumme, unvorsichtige Alte den Heiratskontrakt zwischen den beiden jungen Leuten unterzeichnet hat«. — Das Ganze spricht wohl mehr an, und die Intrigue ist hier auch geschickter. Unwahr bleibt der Vorgang im Grunde doch. Das Thema vom »geprellten Alten« werden wir später viel besser verwertet und durchgeführt sehen.

(Peintre amoureux, Docteur Sangrado, La Clochette, Le Tableau parlant, am besten im *Médecin de l'Amour).*

In Ermangelung eines Hinweises, wer das Musikalische übernommen hat, läßt sich nur vermuten, daß die neuen Melodien der drei Stücke auch von den Verfassern der Texte herstammen. Wäre das der Fall, so hätte man eine Möglichkeit, ihre hier so schwach erscheinende Tätigkeit etwas günstiger einzuschätzen.

d) Stofflich entlehnte Werke

Le Docteur Sangrado — Le Médecin de l'Amour — Cendrillon — L'Yvrogne corrigé — Mazet — Les deux chasseurs et la laitière — L'École de la jeunesse — La Clochette.

Ein sehr beliebter und bekannter Stoff ist der des »*Docteur Sangrado*«. Favart behandelt den »*éveil des sens*« ausgibig *(Chercheuse d'esprit)* und scheut nicht vor gewagten Scenen zurück. Es sind junge Leute, Mädchen und Burschen, die sich trotz bester Gesundheit nicht wohl fühlen. Sie haben etwas im Körper, was zwickt und zwackt, erdulden große Pein und wissen erst nicht, wie abzuhelfen ist. Wenn der Bursche seinem Mädchen gegenüber steht, wird die Pein noch größer; aber der Kleinen geht es umgekehrt ebenso. Eine Heirat setzt meist der Qual ein Ende. —

In anstößiger Weise, wenn auch mit aller Erzählungskunst hatte schon Lafontaine in seinen »*Contes*« den Stoff wiedergegeben. (Contes, 4. Buch, Comment l'esprit vient aux filles). Hier leidet ein junges Mädchen sehr und klagt es ihrer Mutter, die ihr hundert Mal am Tage sagt: »Va-t-en chercher de l'esprit, malheureuse.« Das arme Ding läuft zu den Nachbarn und erhält den Rat, zum Père Bonaventure zu gehen, »car il en a bonne provision». Sie tut es und der fromme Mann verschafft ihr den gewünschten Geist.

Bei Anseaume findet man nur kleine Derbheiten in der Behandlung des Gegenstandes. Das Ganze ist dabei komisch sehr wirkungsvoll. —

»Der Doctor Sangrado ist ein Nichtwisser, dem ein falscher Ruhm schönes Geld einbringt. Vielen Patienten hat er geraten,

Wasser zu trinken und hat Dumme genug gefunden, die befriedigt von dannen zogen. Aber mit *Blaise*, dem Bauernburschen kommt es anders. Denn *Jacqueline*, deren Liebe Sangrado sicher zu sein glaubt, löst dem armen leidenden Blaise das Geheimnis:

D'une fillette
Gentille, jeunette
D'abord on fait emplette —

und weiter

Quelque tems on lui fait la cour
On la rend sensible à son tour
Pour l'épouser on prend jour
On l'épouse et puis dame la cure est faite.

Blaise ist ganz glücklich, gesteht der Jacqueline seine Liebe, bekommt sie zur Frau und erlangt damit die Heilung von den »charbons tout brûlans« die ihm das Hundegesöff (chien de beuvage) des Doctors nicht bringen konnte. Sehr reizvoll ist die Scene zwischen den beiden jungen Leuten. Jacqueline ist klug; sie erkennt sofort die Krankheit des guten Blaise und das Mittel, sie zu heilen, un bon mariage, wie das schon »Jeanette und Jeannot«, den hübschen Dorfkindern geholfen hat. — Sehr wirksam ist die Wendung am Schluß des Stückes. Sangrado kommt, spottet mit dem Notar und zwei Zeugen, die zum Heiratskontrakt zwischen ihm und Jacqueline nötig sind, über den erscheinenden Blaise.

Sangr.: Plein de confiance
Pour mon ordonnance
Il va boire tout aussitôt
Tous: Ah! le nigaud! ah! le nigand.

Da kommt Blaise zornig heran:

Mais, mais, qu'en diabl'voulez-vous dire?
Sangr.: Hé, bien, comment te portes-tu?
Blaise: Ah! morgué, vous avez beau rire
Votre eau n'a point de vertu
C'est Mamzel Jacqueleine
Qui m'a tiré d'peine
Et j'vais l'épouser, d'mandez plutôt,
Ah! le nigand! Ah: le nigand.

Und dann besonders, wo Jacqueline beginnt:

»L'amour nous engage.
Sangr: Perfide, volage!
Blaise: Eh! riez donc comme tantôt!«,

und alle gegen den Doctor einstimmen:

»Ah ! le nigaud ! Ah ! le nigaud !«,

tritt uns eine große Gewandtheit des Autors entgegen.

Es geht eine wohltuende Heiterkeit ohne jede Zote durch den flottgeschriebenen Einakter. Die Schlußworte sind ausgezeichnet pointiert.

Sangr.: Je n'y tiens plus, j'enrage.
Le Notaire: La fureur lui porte au cerveau.
Blaise: A vot' tour, Monsieur Sangrado,
Buvez d l'eau,
C'est pour vous rendre sage.

Nach Quérard (Le France littéraire, 5. Band) hat *Jean Baptiste Lourdet de Santerre* (1732—1815) an dem »*Docteur Sangrado*«, wie auch an dem später zu behandelnden »*Yvrogne corrigé*« als Autor Teil gehabt. — Zuerst gespielt wurde das Stück während des Marktes S. Germain, am 13. Februar 1758 (SA. Bd. 2, Titelblatt; Verweis auch auf einen Mitarbeiter). Angaben über den Verfasser des musikalischen Teiles besitzen wir nicht. —

»*Le Médecin de l'Amour*« (Erstaufführung S. Laurent, am 22. September 1758, SA. Bd. 2, Titelblatt).

Das Thema des Stückes treffen wir bereits in der Tragi-Komödie »*Stratonice*« von Quinault, aus dem Jahre 1657 an (*Théâtre, Amsterdam* 1715, I. B.). Hier hat *Seleucus,* der König von Syrien, der *Stratonice,* Tochter des verstorbenen Königs Demetrius von Mazedonien die Ehe versprochen; er liebt aber in Wirklichkeit *Barsine,* die Nichte des Königs von Pergamon, die er für seinen Sohn *Antiochus* ausersehen hat. Dieser aber begehrt heimlich Stratonice und wird von ihr wieder geliebt; nur suchen sie hinter äußeren Zeichen des Hasses ihre tiefe Leidenschaft zu verbergen und halten sich dadurch gegenseitig in dem Verdacht des Stolzes und der Verachtung. Barsine, die den König nur heiraten will, um zu Macht und Glanz zu gelangen, schickt einen heimlichen Boten an Seleucus, der ihm sagt, Stratonice liebe seinen Sohn Antiochus. Man dringt in Stratonice; sie aber hat nur Worte der Verachtung für diese Verdächtigung und will ihre Richtigkeit nicht zu geben, weil sie an den Hochmut des Antiochus fest glaubt. Da fällt dieser ob

seiner Leidenschaft in eine Krankheit; Stratonice kommt, ihn zu sehen; Antiochus stürzt ihr zu Füßen, bekennt seine Liebe; sie bricht in Tränen aus und gesteht auch ihre tiefe Zuneigung ein. Der König Selencus muß seinen Sohn, den er über alles liebt, heilen. Er übergibt dem Antiochus sein Reich und ermöglicht ihm so, die geliebte Stratonice zu heiraten, da ihr Onkel sie nur einem Fürsten geben will. — Die Barsine weist die Werbung des gewesenen Königs ab; ihr Hochmut, ihre kalte Herrschsucht tritt offen zu Tage und machen die Verbindung unmöglich. —

Quinaults Darstellung hat im Zeitalter des preziösen Salons großen Anklang gefunden. Aber ohne ihn ungerecht beurteilen zu wollen, man kann wohl bei ihm von einem »weichlichen, verliebten Heldentum« reden und das Urteil über Stratonice billigen: »In Stratonice spricht jede Person gewählt und gewandt Gefühle aus, die sie eigentlich nicht hegt«. Das Werk erscheint dadurch nüchtern und kalt, ja wirkt fast abstoßend. — Um so erfreulicher ist es, zu sehen, wie ein bescheidener Autor dem Stoff Wertvolleres abgewinnt und ihn lebenswahrer, man kann ruhig sagen, künstlerischer gestaltet. Anseaume mag immer die anregenden Gedanken aus *Quinaults* Drama geschöpft haben, was im Einzelnen nicht nachzuweisen ist; er mag auch von Marcouville schwach unterstützt worden sein (Scene VI, VII, XIV, Anmerkung II. Band, 2f des Textes); der Plan und die Ausführung gehören ihm. Es kommt hier nicht in Frage, daß der Vater seinen Sohn heilt. Das ist das weniger Bedeutende am ganzen Plane; wir halten vielmehr die Art der Intrige für interessanter und fruchtbarer. Die ist bei *Quinault* schwerfällig, schreitet langsam fort und langweilt. Bei *Anseaume* entwickelt sich eine flotte, dabei aber wohl begründete Handlung: »Mr. *Géronte,* der Ortsrichter will *Laure* heiraten, die sein Sohn *Leandre* auch liebt. Dieser seufzt, verfällt in Melancholie und flüchtet sich vor den Menschen. Der Diener *Guillot* sucht ihm vergebens sein Geheimnis zu entlocken. Der Vater liebt nun seinen Sohn derart, daß eine Krankheit oder gar der Tod etwas Furchtbares für ihn wäre. Er möchte gern seinen Liebling heilen und es trifft sich gut, daß ein alter Freund des Hauses, der Arzt, zu Besuch kommt. Dieser verspricht Abhilfe, ordnet ein Fest an, wo er Leandre

scharf beobachtet, sieht, daß er sich der *Laure* zu nähern sucht, und der Krankheit auf die Spur kommt. Nun gilt es dem Alten das beizubringen und zu versuchen, die Heirat zu vereiteln.

Da erzählt er dem neugierig aufhörenden Geronte, daß er selbst nach langem Suchen ein allerliebstes Mädchen gefunden habe und demnächst heiraten wolle. Aber –, und hier stockt er um den Alten noch ungeduldiger zu machen –, nun müsse er leider mitteilen, daß der junge Leandre dieses Mädchen auch liebe und ohne ihren Besitz seiner Krankheit noch mehr anheim fallen würde. Da beschwört ihn der Bailli bei der alten Freundschaft mit heiligen Worten, seinen Sohn zu heilen, ihm die Geliebte zu lassen. Da fragt ihn der Arzt:

» . . . . . examinez de grace
Ceque vous demandez, mettez-vous à ma place
Si, dans un cas pareil, j'eu exigeois autant,
De vous, en bonne foi, l'obtiendrois-je?

Darauf antwortet er:

»A l'instant, je n'hésiterois point. Malgré ma répugnance,
Je sçaurois de mes feux dompter la violence,
Oh! oui, pour un ami, je me sacrifierois.«

Der Bailli fällt vor ihm auf die Kniee und fleht.

Da entdeckt ihm der schlaue Freund alles. Mr. Géronte ist völlig überrascht, dann aufgebracht gegen den Arzt, kämpft mit sich und gibt schließlich nach. Madame Perette, Laures Mutter, willigt auch ein, da ihre Tochter in der angesehenen Familie bleibt. Leandre und Laure werden Brautleute und alle danken erfreut dem »Médecin de l'amour«.

Von einer Zeichnung der Charaktere kann natürlich nicht die Rede sein, wenn auch z. B. die Madame Perette als aufgeregte Schwiegermutter deutlichere Züge an sich trägt. Die Sprache ist gewählt, dem Stil der höheren Komödie angenähert, dabei ohne Künstelei.

Was uns aber das Ganze so angenehm macht, ist die glückliche Durchführung der Handlung. Wir fühlen keinerlei Zwang, keinerlei Unebenheiten, erfreuen uns der geschickten Worte des Arztes und sind befriedigt durch den Schluß. Jedes gröbere Mittel der Komik fehlt; denn es wird der Versuch gemacht, die Intrige der Handlung aus dem Charakter des Herrn Géronte

heraus zu gestalten. Das Stück bedeutet im Vergleich zu den bisher behandelten und auch den noch kommenden Werken ohne Zweifel einen Höhepunkt von Anseaumes Können, das leider im »*Cendrillon*« (Saint-Germain, 20. Februar 1759, SA. 2. Band, Titelblatt) wieder beträchtlich abfällt. Über das Stück ist nicht viel zu sagen.

Denn was uns an dem Märchen vom Aschenbrödel volkstümlich, schlicht und treuherzig erscheint, wird hier verwischt und durch recht Schablonenhaftes ersetzt. Aschenbrödel verliert ganz das kindliche Vertrauen zu ihrer Fee; es ist mißtrauisch, unwillig und ergeht sich in altklugen Reden über ihre »Leidenschaft«. Das liegt schon an der Vorlage. *Perrault d'Armancour* hatte in seinen 1697 erschienenen »*Histoires et contes du temps passé*« den Stoff wiedergegeben und ihn nicht so auszugestalten vermocht, wie es die Brüder Grimm später taten. Der rührende Zug, daß Aschenbrödel sich von seinem Vater, der eine Reise unternimmt, den ersten Zweig, der ihm auf der Rückreise an den Hut stößt, mitbringen läßt, fehlt ganz. Auch schenkt nicht das Vöglein ihm die herrlichen Kleider, sondern die Fee zaubert alles auf unnatürliche Art hervor. Von den guten und schlechten Linsen in der Asche und den lieben helfenden Vöglein weiß die Vorlage nichts. — Auch wenn wir auf den Vergleich mit unserem prächtigen, deutschen Märchen verzichten, müssen wir doch feststellen, daß Anseaumes Singspiel viel reizender, gefühlvoller hätte ausfallen können bei einiger Liebe zum Stoff. So wie es vorliegt, nimmt es sich gegen Perraults Vorbild sogar dürftig aus. Die Schwestern können uns beim besten Willen keine komische Wirkung abgewinnen, auch das Fest, der Prinz usw.

M. la Ruette, einer der Schauspieler hat das Musikalische zum »*Médecin de l'Amour*» geliefert (s. II. B. Titelblatt); über den Komponisten des »*Cendrillon*« erfahren wir nichts.

»*L'Yvrogne corrigé*« (2 actes, Saint-Laurent, 23. Juli 1759 SA. 2. Band, Titelblatt. Musik von La Ruette; Hinweis auf einen Mitarbeiter).

Nach Quérard (La France littéraire, 5. Band) hat *Lourdet de Santerre,* den wir schon gelegentlich des »Docteur Sangrado« als Mitarbeiter aufführten, an dem Stücke teil, was auch in

Barbier et Quérard (Dictionnaire des ouvrages anonymes ....) nochmals bestätigt wird. Ohne darauf näher eingehen zu wollen, betrachten wir das Stück, wie es uns vorliegt. —

Nach unserer »*Einleitung*« (SA. 1. Bd. 11 f) ist der Stoff »tiré d'un conte de Lafontaine«, nach *Hoefer* (Bibliographie générale 2. B. 740. Sp.)« d'après une fable de Lafontaine. Die Fabel »*L'Yvrogne et sa Femme*« (Fables III. Buch, 7) erzählt, wie eine Frau ihren schwerbezechten Mann in ein Erdloch einsperrt. Sein Sinn ernüchtert sich; er findet beim Erwachen ein Licht angezündet, sich selbst aber in ein Leichentuch eingewickelt. Die Frau, als Furie verkleidet, verstellt ihre Stimme und »vient au prétendu mort, approche de sa bière, Lui présente un chaudeau propre pour Lucifer.« Der Mann zweifelt nicht daran, in der Hölle zu sitzen. „Wer bist Du?", fragt der Mann das Phantom. „Ich bin die Küchenmeisterin im Reiche des Satans und bringe denen zu essen, die das schwarze Grab einschließt", ertönt es von draußen. Da fragt der Unverbesserliche: „Und zu trinken bringst Du ihnen nichts?"

In der Erzählung »*Le Gascon puni*« (II. Buch, VIII) wird Einer von seiner Angebeteten dafür bestraft, daß er sich ihrer Liebe fälschlich rühmt.

Philis sagt zu ihm:

»C'est que vous aidiez à tromper un jaloux.
La chose est sans péril et même fort aisée.
Nous voulons que cette nuit-ci
Vous couchiez avec le mari
De Chloris qui m'en a prié.
Avec Damon s'étant brouillée
Il leur faut une nuit entière et par-delà,
Pour démêler entre eux tout ce différend-là.
Notre but est qu'Eurilas pense,
Vous sentant près de lui,
Que ce soit sa moitié.«

Der dumme Liebhaber macht das; in Wahrheit liegt Philis neben ihm und verursacht ihm durch Streicheln und Hin- und Herwälzen die größte Angst, »qu'un caprice amoureux ne prit à ce mari. Früh erkennt er, wie man ihn getäuscht hat.

Unser Stück hat sicher nur Bezug zur Fabel. »*Mathurin*,

der Winzer und *Lucas,* sein Kumpan, haben wieder einmal schwer geladen. Sie schlafen fest ein, werden von *Mathurine,* des ersteren Frau, in den Keller geschafft. Teufel setzen sich an ihre Seite und erschrecken sie beim Aufwachen mit brennenden Fackeln. Zwei Phantome erscheinen, halten die Fliehenden auf, stellen sich als Tote, ihre Brüder vor und sprechen nacheinander:

1. Phantom: »Dans les enfers je suis puni
Pour avoir battu ma femme
J'étais un ivrogne infâme.«
2. Phantom: »D'une gentille femelle
Je voulois en dépit d'elle
Devenir le mari
J'en suis puni.

Das paßt auf Beide; denn Lucas will *Colette* die Braut des *Colin,* zur Frau haben. — Da öffnet sich der Hintergrund; sie sehen die Hölle, Pluto mit seinen Teufeln. Ein furchtbares Gericht wird ihnen angekündigt:

»que chacum d'eux soir et matin
Reçoive autant de coups de gourdin
Qu'il a bû de verres de vin«,

und zwar werden ihnen die Knüppel in die Hand gedrückt, daß sie sich gegenseitig die Rationen verabreichen können. Da stürzen »*Mathurine* und *Colette*« herein und erlangen Begnadigung der Schuldigen, aber erst nachdem Mathurin versprochen hat, nie mehr zu trinken, seine Frau nie mehr zu schlagen und die Colette dem Colin zu geben, worin Lucas einwilligt. Ein Kontrakt besiegelt das Ganze. Da demaskieren sich die Beteiligten. Die zwei Bauern sind aber froh, nicht wirklich gestorben zu sein.

Die kurze Vorlage ist hier zu breiter ausgesponnenem, komisch sehr wirksamen Scenenwechsel ausgestaltet. Was Anseaume hinzutat, ersieht man aus dem Vergleich der Fabel mit dem Stücke. Das Spiel im Spiele wird dadurch gerechtfertigt, daß *Cléon* Schauspieler von Beruf ist und mit seiner Truppe die erwünschte Beihülfe leisten kann. — Abgesehen von einigen Unebenheiten („daß Mathurin schwer bezecht eine Ariette singt;") daß die Frauen plötzlich in der Hölle auftreten, freuen wir uns an der Geschicklichkeit, mit der man die lustige Hand-

lung vorführt. Wir verzichten gern auf die Natürlichkeit des ganzen Vorganges zu Gunsten der komischen Verwicklung.

Das zweiaktige Stück »*Mazet*«, komponiert von *Duni* wurde nach unserer SA. (3. Band, Titelblatt) im »Théâtre italien« am Donnerstag, den 24. September 1761 gespielt und liegt uns in einer Neubearbeitung vor. Die Erzählung, auf die unsere Einleitung (13f) verweist, ist tatsächlich *Lafontaines* »*Mazet de Lamporechio*« (II. Buch, XVI). Die Ausschmückung künstlerischer Art bei Seite lassend, geben wir den Inhalt wie folgt:

„Ein alter Mann arbeitet in einem Nonnenkloster als Gärtner. Doch die Quälereien der Frauen treiben ihn von seinem Amte fort. Er erzählt seine Leidensgeschichte einem jungen Mann aus Lamparech, der, trotz der Warnungen des Alten, gern bei den Schwestern arbeiten will. Er stellt sich stumm, und die Nonnen wissen das schlau auszunützen, »tant qu'à la fin la cave et le grenier du fait des soeurs maintes choses apprirent.« Auch die Äbtissin fehlte nicht; und immer wieder bedrängen sie ihn. Das wird dem armen Mazet doch zu viel und er bricht, zum Erstaunen aller, in die Worte aus: »J'ai toujours ouï, ce dit-il, qu'un bon coq n'en a que sept — —.« Die Schwestern halten Kapitel ab, beschließen, Mazet nicht fortgehen zu lassen; denn sonst käme ja alles ans Licht. Der zynische Schluß lautet:

»Les soeurs devinrent bientôt mères,
A leur regret, pleines d'humilité:
Mais jamais nom fut mieux mérité.«

Lafontaine beherrscht seinen Stoff vollkommen. Scharfer Witz, versteckte Satire, das Ausmalen, Umschreiben einzelner Züge, eine Menge retardierender Elemente, alles zusammen macht die Erzählung zu einem Meisterwerk frivoler Kunst.

Eine Nachahmung war an und für sich schon bedenklich denn überbieten konnte man den Dichter weder im Inhalt noch in der witzigen Form. Wieviel mehr mußte eine dramatische Verwertung des Stoffes abflauen, wo man gezwungen war, das Wirksamste einfach zu streichen und durch etwas ohne Zweife; Schwächeres zu ersetzen. So kam es auch mit Anseaumes *Mazet*. Die Frivolität der Handlung, die bei Lafontaine mit der

formalen Kunst verschmilzt, und so künstlerisch wirkt, wird hier aufgegeben. An ihre Stelle tritt sentimentale Weichlichkeit, die dem Stoffe gar nicht liegt. Dabei gestaltete sich manches Unwahre: »*Mazet* ist ein reicher, junger Mann, der auf einem Spaziergang an dem Gartenzaun von Frau *Gertruds* Haus vorbeikommt, erblickt *Thérèse,* die jüngere ihrer beiden Nichten und verliebt sich in sie. Daß *Nuto*, der Gärtner aus dem Hause fort will, kommt ihm gerade gelegen. Mazet läßt sich von Madame Gertrude dingen, stellt sich aber stumm, damit die Tante keinerlei Besorgnis ihrer Nichten wegen habe. Die drei Frauen bedauern darob den hübschen Kerl. Die Alte, wie die beiden Jungen verlieben sich in ihn. Der Thérèse gibt er als Zeichen seiner Liebe heimlich einen Blumenstrauß und ein Nest mit kleinen Vögeln. Thérèsens Schwester, *Isabelle,* will sich auch an ihn heranmachen, wird aber durch des Gärtners Verhalten über seine Abneigung belehrt. Sie will im Zorn die Tante bewegen, ihn fortzujagen. Doch sie hat auch ein Auge auf Mazet geworfen und macht ihm (2. Akt, XI. Sc.) eine Liebeserklärung mit vielen schönen Worten:

»Tu seras mon petit Roi,
Mon toutou,
Mon cher bijou.
Donne-moi ta main pour gage
Et terminons le marché.«

»J'en serais bien fâché«, platzt Mazet da heraus und verrät sich, ohne es zu wollen. — Gertrude gerät in Zorn über Nutos Lüge und schilt den Herankommenden. Mazet erklärt die Sache und bittet um die Hand von Thérèse. Es entsteht ein Hin und Her unter den Frauen; schließlich willigen sie ein, vor allem deswegen, weil Mazet der »coq de village« ist. —

Zunächst ist unwahrscheinlich, daß ein junger Mensch, der als Reichster im Dorfe gilt, eine derartige Hintertür wählt, um an die Nichte heranzukommen. Daß sich die drei Frauen so schnell in einen Stummen verlieben, erscheint auch wenig glaubhaft. Denn welches Weib möchte das »doux badinage« entbehren. Das Verhalten der groben, zanksüchtigen Alten paßt icht zu dem Geschwätz dem Mazet gegenüber. Das Erscheinen tos am Ende des Stückes bleibt unbegründet.

Über das Stück als Ganzes hören wir *Grimm* (4. B. 503 f, Dezember 1761): »*Le maître à tous, comme je crois l'avoir déjà remarqué, c'est M. Duni. Il a donné sur le théâtre de la Comédie-Italienne une piece intitulée Mazet, qui est ce qu'on a jamais fait de plus fin, de plus délicat, de plus spirituel sur des paroles françaises. Le public n'est pas encore assez avancé pour sentir le mérite de ce compositeur; aussi lui préfère-t-il les deux autres* (Monsigny, Philidor), *et cela est aussi sensé que de placer des écoliers à côté d'un maître. La pièce de Mazet est d'ailleurs plate. M. Anseaume qui en est l'auteur, ne sait pas faire des pièces; mais il y a de la facileté et du naturel dans le style. La pièce est mauvaise; mais les paroles des airs sont bien faites. — — Au reste, en lisant ceci, il faut se souvenir que notre musique est encore au berceau, et que je ne prétends pas comparer nos essais aux chefs-d'oeuvre des grands hommes d'Italie. Nous aurons d'ailleurs toujours un grand avantage du côté de la langue. J'observe aussi qu'aussi longtemps qu'on conserva l'usage barbare de parler les scènes et de chanter les airs, nous n'aurons que des bigarrures contraires au goût, et nos compositeurs resteront médiocres. C'est en écrivant supérieurement le récitatif qu'on apprend à faire des airs sublimes.*« Daß er von Anseaume meint, er verstehe nicht, Stücke zu schreiben, ist bei der Qualität des vorliegenden zu begreifen. Doch nahm er dieses allgemeine Verdammungsurteil gelegentlich des *„Retour de Tendresse"* wieder völlig zurück. —

„Les deux Chasseurs et la Laitière" (Ill. B. Titelblatt: Théâtre italien, 21. Juli 1763 Erstaufführung). Zwei ganz bekannte Fabeln Lafontaines hat Anseaume zu seinem Stücke benutzt, »*L'Ours et les deux Compagnons*« (V, 20) und »*La Laitière et le Pot au lait*« (VII, 10). Wir geben gleich den Inhalt des Singspiels wieder:

„Bei Anseaume ist *Perette* ein junges Mädchen, die auf dem Wege zum Markt mit den Jägern zusammentrifft. *Guillot* der eine von den Zweien hat für das Bärenfell im voraus Geld zu erlangen gewußt und einen Korb voll Eß- und Trinkwaren eingekauft. *Colas* kommt; sie setzen sich nieder, lassen sich es wohl sein, werden aber vom Bären überrascht, der bald

wieder verschwindet. Beim zweiten Überfall des Tieres tun sie das Gleiche wie bei Lafontaine; der Eine klettert auf einen Baum, der Andere stellt sich tot. Als sie sich erholt haben von den zwei Angriffen, tut jeder, als wolle er dem Tiere nach, schlägt aber die entgegengesetzte Richtung ein. Die Perette spricht mit Stolz von ihrem zukünftigen Vermögen und schlägt die Werbung des Guillot neckisch ab. Aber bald kehrt sie weinend zurück, wo Guillot auf der Suche ist, Colas auf einem Gemäuer liegt und schläft. Der Erstere stürzt herein, ohne sie zu sehen; der Bär hat ihm die Hunde zerrissen. Darüber sehr erregt, will er sich an der Mauer erhängen; Colas wacht auf, Perette tritt hervor; Guillot beruhigt sich. Man erzählt das gegenseitige Unglück und zieht eine Lehre aus der verfrühten Hoffnung." — Das Hauptgewicht ist auf die Jagd gelegt; das Gebahren des Bauern gibt eine Reihe komischer, auf der Bühne wirksamer Scenen. Das Beste sind die gelegentlich des Gesprächs zwischen Perette und Guillot eingestreuten Arietten.

Grimm (August 1763 5. B. 349ff) widmet dem Stücke eine ungewöhnlich lange Besprechung und berichtet, es sei mit großem Erfolg auf dem Theater gegeben worden. »*Ce poème est rempli de naturel et de vérité et me plaît beaucoup. Il est difficile de sentir à la lecture le plaisir qu'il fait à la représentation.*« Er nimmt schließlich auch A. in Schutz gegen einige Kritiker, die behaupten, es sei ein Unrecht, die armen Leute am Ende des Stückes leer fortzuschicken. Es sei völlig begründet, warum A. nicht die Fabel mit dem Schatz (IX. Buch 14. Fabel) in die Handlung herbeigezogen habe. »*M. Anseaume a fait l'histoire de la vie, et ses critiques lui demandent le roman, parce que nous sommes en usage de renvoyer nos acteurs contents, contre la vérité, et de les marier à la fin des pièces. Ce n'est pas seulement les copistes, c'est les juges aussi qu'Horace pouvait appeler servum pecus. — Bachaumant (Mém. secrets, 23. Juli 1763* urteilt zu scharf: »— *La musique est de Duni, les paroles d'Anseaume. — On regardait cette nouveauté comme si peu de chose qu'on ne l'avait point affichée: elle a pris avec succès à la faveur de la musique qui fait tout passer à ce malheureux (!) Théâtre. Comme il n'avait point de département fixe il est*

devenu l'égoût des autres, il n'est point d'absurdité qui ne puisse y être admise«. Hier scheinen die Anforderungen doch zu hoch geschraubt zu sein. Grimm, selbst kein allzu großer Freund der Gattung, hat sich der Frische und Natürlichkeit des vorliegenden Singspiels nicht verschließen können. —

Die merkwürdigste unter den Neubearbeitungen ist das zeitlich nun folgende Stück »*L'École de la jeunesse ou le Barnevelt françois*«. Aufgeführt wurde es im Théâtre italien am 24. Januar 1765, komponiert von Duni (3. Band, Tittelblatt). — Der Stoff tritt am frühesten in der englischen Literatur auf und wurde dort von *George Lillo* (1693—1739) in seinem *George Barnwell* 1731 zum ersten Male bearbeitet. Der Inhalt ist der, daß ein junger Mann, Gutkind (Barnwell) vom Wege des Guten abkommt, in die Netze einer Buhlerin gerät, die ihn erst zu Veruntreuungen im Geschäfte seines Herrn, des *Thouroughgood* verleitet, bis Gutkind seinen Onkel sogar ermordet und aus London entflieht. Als er zurück kommt, verrät ihn seine ehemalige Geliebte, und er wird gehenkt. Von dramatischer Handlung kann nicht gesprochen werden; man hat das Stück mit Recht »eine schlecht dramatische Verbrechergeschichte« genannt. Dieser *George Barnwele* wird von Claude Joseph *Dorat* (1734 bis 1780) nach einer von *Clément* verfaßten französischen Übersetzung in seinen »*Heldenbriefen*« verwandt (Oeuvr. choisies, 2. B. 182—196ff).

Der in Frage kommende Brief des *Barnevelt* an seinen Freund *Trumant (Dorat, Oeuvres choisies, Paris 1786)* ist in Alexandrinern geshhrieben und soll uns die Seelenqualen des jungen Menschen schildern, der sich umgarnen läßt, die Gelder stiehlt und seinen Onkel auf Drängen der Geliebten *Fani* ermordet. Schließlich fällt er in die Hände der von ihr selbst herbeigerufenen Häscher. Nachdem Barnevelt den Sachverhalt mit vielen Schwülstiäkeiten berichtet hat, bittet er seinen Freund seinem Tode einige Tränen zu weihen: »*Je mourrai trop heureux, si je meurs ton ami*«. Die rührselige Art des Briefes behagt uns heute kaum mehr; wir begreifen nicht, wie ein Mann so tränenreich sein kann und vor seinem Tode noch so viele schöne

Worte findet. Aber es wird doch der Versuch gemacht, zu zeigen, wie Barnevelt der Buhlerin anheim fallen muß. —

Wie gestaltet Anseaume den Stoff? Bei ihm will der reiche *Oronte* die Heirat seines Neffen *Cléon* mit der hübschen *Sophie.* Der aber läßt sich von der Witwe *Hortense*, ihrer Dienerin *Finette* und dem alten *Mondor* einspinnen, macht immer mehr Schulden, kann sich nicht mehr retten und will fliehen —, wo vollends *Damis,* der Sophie liebt und sich rächen will, ihn zum Duell herausgefordert hat. — Er dringt bei Nacht in das Zimmer seines Onkels ein, will Geld stehlen, findet aber an Stelle des Erwünschten ein Testament, das ihn vor allen anderen Neffen zum Universalerben bestimmt. Darauf große Reue! *Dubois,* der Diener des Oronte kommt hinzu, dann noch Sophie und der Onkel selbst, der dem Zerknirschten verzeiht. Mit Hortense und Mondor hat er gebrochen.

Grimm (Corresp. litt. Februar 1765, 6. B. 187ff) widmet dem Stücke eine sehr, lange, eingehende Besprechung und teilt mit, daß Anseaumes Versuch, sich der wirklichen Komödie zu nähern, von größtem Erfolg gekrönt worden sei. Im Einzelnen hat er manches auszusetzen. Treffend beleuchtet er den Grundfehler der Komposition: *»— C'est dommage que le rôle de Cléon ne soit pas fait. Il est trop petit maître dans les deux premiers actes pour mériter quelque intérêt, il n'est pas assez ivre, assez passionné, il n'a pas la tête assez tournée, assez perdue pour rendre la bassesse à laquelle il se résout excusable et digne de compassion. C'est tout ce qu'on pourrait supporter, si on le voyait comme ensorcelé par cette malheureuse Hortense, et que l'oncle eût réussi dans les projets contre elle, en obtenant un ordre pour la faire enlever, alors le danger pressant de l'objet d'une passion insurmontable aurait rendu l'action de Cléon pardonnable et intéressante au théâtre. Mais jugez de l'intérêt que le poète aurait pu jeter sur son dernier acte s'il avait eu assez de force pour nous montrer son jeune homme, dès le premier moment de son apparition, digne de pitié, luttant contre une passion que son cœur lui reproche, et ne pouvant la surmonter; si, au lieu de faire le petit maître avec Sophie au premier acte, on l'eût vu implorant sa pitié et lui confiant les combats*

qu'il se livre sans succès, à tout instant, pour une si digne et si aimable maîtresse, contre une rivale si puissante et si peu digne de l'être. Toute passion est une maladie de l'âme; elle ne doit exciser de la compassion qu'autant que le malade succombe malgré lui sous les efforts du mal après une opiniâtre résistance. — De cette manière, nous aurions vu Cléon, au second acte, au milieu des fêtes et de cette gaieté bruyante qui régnent chez Hortense, triste, morne, accablé. Quel contraste, de la joie et du tumulte de cette maison avec l'état de l'âme de cet infortuné esclave d'une passion aveugle!

— — il aurait enfin vu arrivé Damis, avec qui il doit se battre, comme son libérateur, qui allait le délivrer du fardeau importun de la vie«. Zu diesen Ausführungen brauchen wir nichts weiter über den Fehler im Charakter Cléons beizufügen, da sie unserer Meinung nach vollkommen berechtigt sind. — Daß der Held wie ein Verbrecher sich gebärdet, will auch nicht recht zum Wesen einer ernsteren Handlung passen Noch weniger wahrscheinlich ist es, daß der sonst so strenge, unnachsichtige Onkel plötzlich so umgestimmt wird und dem tiefgesunkenen Menschen sogleich verzeiht. Darauf kommt *Grimm* (ibid) auch zu sprechen und gibt an, wie man diesen Fehler beseitigen könne. Wir beschränken uns aber auf die wichtigeren Bemerkungen seinerseits (ibid). Über die sprachliche Durchführung bemerkt er: »*Quant au style, M. Anseaume n'a pas une grande correction ni beaucoup de force et d'élégance; mais il a de la vérité, du naturel, une grande facilité* (was er des öfteren schon gelobt hat): *de tous les poètes qui travaillent pour le nouveau genre de l'opéra-comique, c'est le plus lyrique.*« Nach einer eingehenden Kritik der Komposition von Duni, fügt der anregende Beurteiler hinzu »*Je voudrais que l'École de la jeunesse«, après avoir reçu les corrections dont elle a besoin, fût traduite en italien pour être ensuite mise en musique par cinq ou six des premiers compositeurs d'Italie et d'Allemagne — —«.* Im Oktober 1779 berichtet *Grimm* von einer Neucomposition des Stückes durch einen gewissen *Prati*, einem jungen Anfänger und zugleich von dem geringen Erfolg: »*Le poème a paru comme dans la nouveauté beaucoup plus triste qu'interessant, la musique d'un style assez*

agréable, mais trop uniforme, on s'est ennuyé surtout de la monotonie de l'ouverture et de la longueur des ritournelles.«

»*La Clochette*« (Erstaufführung Donnerstag, den 24. Juli 1766 auf dem Théâtre italien. SA. 3, Bd. Titelblatt).

Grimm (Corr. litt. Sept. 1766, 7. Band) bestätigt uns die Annahme, daß die gleichnamige Erzählung Lafontaines das Vorbild gewesen ist.

Hier sieht ein junger Bursch ein hübsches Mädchen, das am Rande eines Baches ihr Vieh weidet. Er verliebt sich in sie, nähert sich ihr, wird aber abgewiesen. Denn für die Dreizehnjährige ist die Liebe noch »une langue étrangère«. Da will der Zufall, daß eine Kuh weiter ab grast; er löst die Glocke vom Halse des Tieres, führt es in den Wald mit sich fort. Das Mädchen merkt das nicht, treibt die Herde heim, muß aber auf Befehl ihrer Mutter wieder hinaus um die verlorene „Jo" zu suchen. Als die Nichtahnende sichtbar wird, lockt er sie mit dem Glöckchen tief in den Forst hinein. Sie erblickt schließlich erstaunt den jungen Burschen und es half ihr nichts, daß sie laut schrie.

Anseaume hat keine große Mühe für seine Nachbildung aufgewandt:

„*Nicodème*, der reiche Alte, *Colin* der junge Bauernbursche lieben gleichzeitig die junge *Colinette*. Der Alte wird nicht erhört und wendet eine List an. Er sperrt das Lieblingslamm des Mädchens ein, um dann zu sagen, es sei von Wölfen zerrissen worden, verspricht aber, es wiederholen zu wollen. *Colinette* ruft glücklich: »*Ah, comme je vous aimerai*«. Nicodème wird aber selbst wieder von Colin angeführt, der das Schaf entdeckt. ihm das Glöckchen ablöst, den Alten hinter sich her laufen läßt, ihn schließlich in den Stall lockt und einsperrt. Dieser steigt über das Dach herunter und erblickt hinter dem Busche *Colin* und *Colinette*, wie sie sich herzen und küssen. Sie sind also wieder über ein vorgefallenes Mißverständnis versöhnt; das muß der Alte mit Ärger konstatieren". Von den vielen Schwächen des Ganzen, die in der Inhaltsangabe gar nicht deutlich werden können, sei nur die unbegreifliche Dummheit des Alten kritisiert, der in Scene 9 seinem Nebenbuhler die List mit dem entwen-

deten Schafe erzählt. Die Gespräche zwischen beiden wirken oft recht matt; man hat das Gefühl, als wolle der Autor hier und dort ein Füllsel einschieben.

Grimm (Corr. litt. September 1766) spricht nach einer kurzen Würdigung der Lafontaineschen Erzählungskunst auch von unserem Stück, meint, der Gegenstand sei zwar von geringem Wert, könne aber doch auf der Bühne reizend dargestellt werden. Das hätte A. nicht vermocht; seine Komposition sei schlecht. Trotzdem habe das Stück, dank der Darstellung Erfolg gehabt. Duni will ihm nicht mehr recht gefallen, das zeigen seine Äußerungen. Eine weitere Bemerkung erweist die Tatsache, dass Grimm sich in der Forderung des Natürlichen auch hier treu bleibt: „Mitten auf dem Felde sagt Colinette zu ihrem Liebhaber: »Sortez!« „Man muß annehmen," bemerkt er, „daß sie, bei einem Streite zu Hause in der Hütte, zu ihm sagt: »Rentrez.«

»Cette observation ne porte, je le sais, que sur un misère; mais elle prouve combien nos représentations théâtrales sont dénuées de vérité, puisque cette platitude n'a choqué personne. On dirait que chaque spectateur en entrant dans nos salles de spectacles, s'est engagé à laisser la vérité à la porte, à ne lui rien comparer, et à n'exiger, dans ce qu'il verra et ce qu'il entendra, rien pui lui ressemble«. — Bachaumont (Mémoires secrets, 23. Juli 1766) hat über das ganze Stück noch zutreffender geurteilt: *»La pièce est très peu de chose: elle n'a ni les grâces et la douceur d'un Pastorale, ni les saillies et la finesse de dialogue d'une Comédie.«*

e) Selbständige Werke

Le Peintre amoreux de son modèle — Le Milicien — Compliments de clôture — Le Tableau parlant.

Der *»Peintre amoureux de son modèle«* (Erstaufführung am 26. Juli 1757, SA. 1. B. Titelblatt) liegt uns nur in einer Neuausgabe vor aus dem Jahre 1759.

»Jacinte ist die alte Gouvernante des Malers *Alberti*; also muß dieser auch schon älter gedacht werden. Er und sein Schüler *Zerbin* lieben *Laurette,* die dem Alten als Modell zu einem großen Bilde dienen soll. Jacinte, die auf Alberti reflek-

tiert, bringt die beiden jungen Leute heimlich zusammmen. Als nun Laurette in der Nähe der großen Leinwand steht, schleicht sich *Zerbin* hinter seinen Lehrer und wechselt mit seiner Allerliebsten feurige Blicke, die Alberti aus Laurettens Augen her auf sich bezieht. Er steht plötzlich auf und will das Mädchen umarmen. Da erblickt er Zerbin hinter dem Bild, wie er ihr die Hand küßt. Alberti tobt, wird durch Jacinte zur Vernunft gebracht; er erkennt das Vorrecht der Jugend an und tröstet sich in der Heirat mit seiner Gouvernante.«

Die Handlung wird äußerst gewandt entwickelt. Der Dialog ist klar, geschmeidig und bietet eine Menge guter Beobachtungen komischer Art. Der Intrige der alten Jacinte wird durchaus verständlich; sie ist nun schon so lange im Hause, daß sie nicht zur Dienerin herabgedrückt werden will. Ihr Stolz auf die vielen Reize ihrer Jugend wirkt sehr belustigend, vollends als sie meint, Alberti habe früher außerhalb seiner Wohnung Modelle zu einer Venus nicht erst zu suchen brauchen. — Der Wert des Stückes liegt aber vor allen Dingen in den eingestreuten Arietten. Die verschiedenen, anmutigen Inhalte werden so reizend durchgeführt, daß nur die Kunst eines *Duni* hinzuzutreten hatte, um uns den großen Erfolg verstehen zu lassen, den die komische Oper bei der Aufführung erntete. Das bestätigt *Grimm* im April 1758, 3 B, 500 f): »*Ce petit opéra a eu le plus grand succès ... Si M. Duni continue à travailler sur des paroles françaises, il nous dégoutera insensiblement de tout le magasin de l'Académie royale de musique*«. Im Jahre 1761 (4. B, 456 f) äußert er sich über den »Peintre amoreux« und die früher schon behandelte »Isle des Foux« noch einmal im Anschluß an eine Betrachtung der in der französischen Musik vor sich gegangene Umwälzung: » .... *Les deux pièces de M. Duni, quoique mal exécutées de la part des acteurs et de l'orchestre, ont eu un grand succès; mais peu de gens sont encore en état de sentir en quoi consiste précisément leur mérite pour ce pays-ci*«. Und es folgt ein starkes Lob des Dunischen Talentes. — La Harpe (Lycée, ou Cours de Littérature ....., 11. Band, 312 f) teilt uns mit, der »Peintre amoureux« habe einen ebenso gewaltigen Erfolg geerntet wie die *Troqueurs*

von Vadé zu ihrer Zeit *(succès prodigieux),* habe sich aber länger gehalten als diese. Ebenso schreibt er (12. Band, 119f ibid) dem Stücke die Wiedererstehung der komischen Oper überhaupt zu. - Wir können also den »Peintre amoureux de son modèle« als eines der hervorragendsten und erfolgreichsten Jahrmarktsstücke ohne Übertreibung bezeichnen. —

»*Le Milicien*« wurde vor dem König in Versailles am 29. Dezember 1762 gespielt und im Théâtre italien am 1. Jan. 1763 wiederholt (SA. 3. Band, Titelblatt).

Unsere „Einleitung" (SA. 1. B. 14f) schreibt dem Anseaume die Erfindung des Stoffes und aller Einzelheiten zu. Grimm (Corresp. litt. 5. B. 198f, 1763) dagegen sieht das Werk als eine Wiederholung der »*Racoleurs*« von Vadé an (11. März 1756, Saint-Germ.). Wir halten eine Anregung für sicher; aber von einer »Répétition« kann nicht die Rede sein.

Bei *Vadé* treten vier Werber auf. Der Erste ist der Liebste der *Javotte*, Tochter der groben Fischhändlerin Mme. *Saumon;* er heißt M. *de la Brèche.*

Der zweite liebt die *Marie-Jeanne,* die Nichte der Alten: *La Ramée. Sansregret* ist immer bezecht und ohne Bedeutung. *Jolibois* wird dazu ausersehen, den Gascogner *Toupet* einzufangen. Dieser will nämlich Javotte gern haben und schwindelt den Leuten vor, er hätte ein großes Besitztum. Das imponiert der Madame Saumon sehr; sie möchte die Heirat gern, redet der Tochter sehr zu und schimpft mit den unflätigsten Worten, als sie nicht will. Da kommen die anderen zu einer List. Ramée und Marie-Jeanne vereinigen sich als glücklich Liebende; Javotte tut plötzlich, als ob sie dem Toupet geneigt ist und gibt ihr Zugeständnis. Man vereinigt sich in lustiger Gesellschaft; Toupet kauft in seiner Freude dem verkleideten Jolibois zwei Loose ab, zeichnet seinen Namen in eine Art Empfangsschein ein und geht in die Falle der Werber. Denn der Schein war nichts anderes als die Liste der Geworbenen. Er flucht und wütet, bleibt aber zum Trotze der ganzen Feinde ein Geworbener«.

Bei *Anseaume* ist der Bauer *Lucas* wirklich ein reicher Kerl, der das Vermögen seines verstorbenen Onkels an sich gerafft und die arme *Colette,* seine Verwandte, um einen Teil des Erbes

gebracht hat Da gilt es denn, ihn zu übertölpeln, ihn zu zwingen, auf Colette, die er obendrein noch gewinnen möchte, zu verzichten und gleichzeitig ihm sein Geld abzunehmen. Das geschieht auf eine so geschickte Art, daß wir unsere Freude haben. Der Hauptmann Dorville wird von Colette aufrichtig geliebt. *La Branche,* sein Sergeant und williger Diener, tut dem *Lucas* gegenüber so, als sei er sein aufrichtiger Freund und weiß auch nach und nach sein volles Zutrauen zu gewinnen. Da fragt Lucas, wie er Colettens Herz gewinnen könne und es möglich sei, seinem Rivalen den Laufpaß zu geben. Der schlaue La Branche redet von einem baldigen Abzug der Soldaten und rät ihm nach diesem vor das Mädchen hinzutreten und viele kriegerische Worte, wie der Hauptmann es immer mache, in ihrer Gegenwart anzuwenden. Lucas zweifelt an seinem Glück. Daß er es mit einem Briefe erlangen würde, ist ihm nicht zweifelhaft; er kann aber nicht schreiben. Da setzt sich der böse Ratgeber hin, sagt dem Bauern die schönsten martialen Sätze vor wie »*La cidatelle de vos charmes, que je brûle de conquérir . . .*«. Aber in Wirklichkeit schreibt er: „*Désirant de porter les armes, Jaloux de l'honneur de servir*« u. s. fort, bis er ein richtig gehendes »*Engagement*« verfertigt hat, das der dumme Lucas unterzeichnet. Colette muß sich von nun an so stellen, als ob sie ihn liebe. Daraus entwickeln sich viele lustige Scenen. Denn L. glaubt es, duldet, wie der Offizier als wie beim Abschied, sie umarmt; Colette überzeugt ihn, daß sie mit den „Wandervögeln“ nicht zu schaffen habe (Scene VIII, Ariette No. 3). Da erhält er von einem Korporal den Befehl, sich augenblicklich einzukleiden und hält dem Verdutzten das Schriftstück vor. Der hereinstürzende La Branche spricht aufgeregt von einem Versehen seines Hauptmanns, bedauert aber, ihn nicht befreien zu können. Lucas legt unter großen Zornesausbrüchen die Uniformstücke an; auf ein Loskaufen geht er nicht ein. Man muß ihm stärker ommen, da auch das nun folgende grausame Exerzieren nicht anschlägt. La Branche stellt ihn an einen Wachtposten, rät ihm hoch und heilig, nicht wegzulaufen, da Todesstrafe darauf stehe. Es ist stockdunkel; er rennt an einen Baumstumpf an, erschrickt, will schießen, kann aber nicht.

Da hört er die angstvolle Stimme der Colette, die gegen den Hauptmann Hilferufe ausstößt. Lucas eilt zu Hilfe und wird damit der Todesstrafe gewärtig. Man bringt ihn in die höchste Angst; er verzichtet schließlich auf Colette und fügt alles Geld, was er hat, bei, nur um der Hinrichtung zu entgehen. Froh, nicht sterben zu brauchen, hält er die Hochzeit der Liebenden in seinem Hause ab und spendiert manche Flasche vom besten Jahrgange. Man sieht, die Handlung ist hier nicht nur anders geartet, wie in dem Stücke Vadés, sondern sie ist viel natürlicher, folgerichtiger, in der Erfindung viel aussprechender und dabei mit ungleich größerer Komik durchgeführt. Alles wird wohl begründet. La Branche spielt seine Freundesrolle ohne Unwahrheit und die Übertölpelung des Erbschleichers ist bei aller Theatralik ergötzlich. Merkwürdig erscheint uns Grimms kühle Haltung (1. Januar 1763) dem Stücke gegenüber, das wie er selbst mitteilt, Erfolg geerntet hat. — Denn mag Vadé mit seinen Racoleurs immer den Beifall weiter und höchster Kreise gefunden haben, unser Anseaume hat wegen der größeren und geschickteren Ausbeute des Stoffes den Vorrang verdient. Wir finden nicht nur einige »traits plaisants« darin, an denen man bald genug hat, sondern eine Fülle komischer Einzelheiten. —

Wir sind gezwungen, hier von zwei *„Compliments de clôture"* zu sprechen, die eigentlich mit den beiden anderen durch Grimm uns bekannt gewordenen hätten behandelt werden müssen. Aber um die Übersicht über die einzelnen Abschnitte nicht zu verwischen, mußten sie an dieser Stelle ihr Unterkommen finden. Gedruckt liegen sie uns vom Sonnabend, den 14. April 1764 und vom Sonnabend, den 4. April 1767 vor. Das zweite trägt keinen Verfassernamen, stammt aber sicher von Anseaume, der, wie *Vapereau* (Dict. des Litt. II. Aufl. 1. Band, 113 f) bemerkt, dem Theater mehrere Jahre hindurch diese Art Stücke lieferte. Die *Grande Encyclopédie* spricht von zahlreichen Compliments (3. B. 125 f). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Produkte dieser Gattung, für eine Stunde geschrieben, ebenso schnell in Vergessenheit gerieten. Nur der Zufall hat uns die zwei durch den Druck erhalten. Übrigens ist der Verlust kein großer; es handelt sich einfach darum, am Ende der Spielzeit, beim Schluß des

Theaters, den Zuschauern für ihren Besuch zu danken, ihnen Liebenswürdigkeiten zu sagen und sie zu bitten, sich nach den Ferien recht zahlreich wieder einzustellen. Daß diese Endscenen beliebt waren, vollends wenn beliebte Schauspielerinnen mitwirkten, beweisen Grimms Worte (9. B. 298 f, April 1771): ». . . . *parce qu'elle lui a été débitée par des actrices qui lui sont agréables et dont il* (le public) *se laisse vontiers enjôler.*«

Um die Art eines solchen Compliments deutlich zu machen, wollen wir das von 1764 näher betrachten.

„Der Vorhang geht auf; es treten *Mr. le Jeune, Arlequin, Mr. Caillot, la Ruette, Clairval, Me Berard, Me la Ruette* in den Kostümen des soeben beendeten Stückes *(Rose et Colas)* auf. Mit einem lustigen Rencontre beginnt die Sache. Als scenische Anmerkung lesen wir (Bd. 4, SA, 4 f des Textes): »*M. le Jeune entre à l'instant que la dernière pièce finit, et fait la révérance au côté du Roi. Ensuite il s'avance pour saluer le côte de la Reine. Pendant ce tems, Arlequin entre et salue le côté du Roi; M. le Jeune revient pour saluer le Parterre et se heurte contre Arlequin qui veut passer du côte de la Reine. Les cinq acteurs de la dernière Pièce se rangent sur les deux côtés du Théâtre, pour examiner ce que cela deviendra. [Lazzi de politesse entre M. le Jeune et Arlequin, dans l'attitude ou ils se sont heurtés].* Jeder will nun bleiben und sprechen; der Streit wird durch *Me. Berard* geschlichtet, die sich zuerst ans Publikum wendet. Sie erinnert an das Jahr 1716, an die italische Truppe, an die Bemühungen der Schauspieler, an das Repertoire. Nach ihr spricht *M. le Jeune* (Verse von Poinsinet 9 f):

De nos foibles talens, vous présenter l'hommage
Messieurs, c'est le devoir le plus cher à nos coeurs.
Notre bonheur naît de votre suffrage
Et notre sort de vos faveurs . . . . . etc.

Darnach spricht *Clairval* einige Dankesworte, dann *Arlequin,* den *M. la Ruette* unterbricht. Dieser hebt an, kommt aber ohne den Souffleur nicht aus; er verspricht sich oft, daß Arlequin spöttisch meint: »*En conscience, vous devez une gratification au Souffleur.*« Madame La Ruette rettet das beinahe verlorene Spiel durch ihre Anrede. Zuletzt tritt M. *Caillot* vor:

»Après quelques jours d'absence,
Puissions — nous en affluence
Vous voir courir à nos jeux!
C'est ainsi que de ces lieux
Nous vous faisons nos Adieux } Refrain.

Der Kehrreim wird von den übrigen mitgesungen, ebenso wie der der folgenden Strophe:

»L'hiver glace la Nature,
Elle reprend sa verdure
Et refleurit au printems.
Le printems chez nous revient
Quand le Public se souvient } Refrain.
Du Théâtre italien.

Alle gehen fort, ausgenommen Arlequin, der sagt *(sur le ton du dernier Choeur):*

»Jusqu'au plaisir de vous voir
Serviteur, adieu, bon soir. —

Das Kompliment vom 4. April 1767 (SA. 5. B.) ist weniger interessant. Hier deklamiert *Madame la Ruette,* kommt ins Stocken, gerät deswegen mit ihrem soufflierenden Gatten in einen erregten Streit. Sie weint heftig, wird aber von den hinzukommenden anderen Schauspielern getröstet und zum Weiterspiel ermuntert. Sie tut es, erntet Beifall, und die zwei Gatten versöhnen sich in einer Umarmung. Zum Schluß singt das ganze Chor:

»En tout tems à notre zèle
Daignez offrir ce secours:
Vous serez notre modele
Et l'objet de nos amours.
Vous verrez dans cet azile
Nos transports se ranimer.
Transports qu'il est plus facile
De sentir que d'exprimer.«

»*Le Tableau parlant*« (Erstaufführung Mittwoch, den 20. September 1769 auf dem Théâtre italien; Musik von *Gretry:* SA. 4. B. Titelblatt).

Der Name »parade« bedürfte eigentlich einer längeren Besprechung. Wir verweisen an ihrer Stelle auf *A. Font* (Essai sur Favart, 107 ff) und *Grimm* (Corresp. litt. 8. B. 347 ff): »*La parade a été ainsi nommée parce que les fraceurs la font jouer*

devant leurs boutiques, sur un balcon, pour amuser le peuple et lui donner envie d'entrer dans le jeu. Les personnages essentiels de la parade sont M. le vieux père Cassandre. la belle Isabelle, ou par corruption Zirzabelle, sa fille ou sa pupille; M. le beau Léandre qui fait l'amoureux; il est d'extraction soldat aux gardes; enfin Pierrot et Colombine«. Die Parade wird vor ihm auch als Erzeugnis ziemlich niederer Kunst voll Zoten und Anspielungen geschildert. Diese Merkmale können wir aber auf Anseaumes Stück nicht übertragen; es wird mit Recht als *Comédie-parade* bezeichnet und berührt sich nur in den hergebrachten Namen mit der Gattung der Parade. Inhalt: „Der alte reiche *Cassandre* möchte gern *Isabelle,* die er ins Haus genommen hat, heiraten. Sie liebt aber *Leandre,* der in der Ferne weilt und will sich nur schwer dazu entscheiden. Sie heuchelt Liebe Untröstlichkeit, als er auf drei Tage verreisen will; *Colombine,* die Dienerin secundiert geschickt. Er scheint fort zu sein, kehrt aber bald wieder zurück, als sein Neffe Leandre mit Pierrot angekommen ist und ihm zu Ehren ein Essen mit dem Besten aus Küche und Keller des Herrn Cassandre veranstaltet. Während die jungen Leute spazieren gehen, schleicht sich der Alte ins Zimmer, schneidet einem großen Gemälde, das ihn selbst darstellt, den Kopf heraus und steckt, als die vier Personen zurückkommen, sein eigenes Gesicht durch, um zu lauschen. Man macht zu seinem Ärger allerhand Witze über ihn, mit wenig zarten Worten. Er selbst dämpft seinen Zorn, bis Isabelle, von Leandre aufgefordert, mit niedergeschlagenen Augen an das Bild herantritt und scherzend fragt:

»Monsieur, voilà l'Amant que mon coeur a choisi,
Je ne sçaurois aimer que lui,
Consentez-vous à me le donner?«,

worauf Cassandre mit lauter Stimme »*Qui*« ruft. Alle sind entsetzt und schrecklich verlegen. Cassandre vergibt aber und geht als Sieger aus dem Treffen hervor«. Sehr komisch sind die Worte des Versteckten, die von den Vieren gehört und mißverstanden werden. So ruft Cassandre nach den frechen Worten der Colombine: »coquine«, was diese für eine Äußerung Pierrots hält und ihm eine Maulschelle dafür verabreicht. Eine

Menge Arietten sind eingelegt, darunter manche ganz ausgezeichnete. Die Handlung läßt an Sicherheit und Frische, Natürlichkeit und Komik nichts zu wünschen übrig und steht auf der gleichen Höhe wie die besten Stücke Anseaumes. Über die Wirkung berichtet *Grimm* (Corr. litt. 8. B. 849 f): »*Ce succès est très grand et ira encore en augmentant, grâce à la musique charmante et délicieuse de M. Grétry. Il n'y a rien à dire de cet ouvrage, c'est un chef-d'oeuvre d'un bout à l'autre. — — Le jeu et la gaieté des acteurs ont encore infiniment augmenté le succès du Tableau parlant, ils ont ajouté de verve plusieurs traits fort plaisants qui ne sont pas dans la piéce et qui ont grandement diverti le parterre*«. Was *Bachaumont (Mémoires* secr. IV, 361 f) sagt, ist unbedeutend. Die Ausdrücke »*la pièce est graveleuse*« und »*l'éventail y est d'un grand secours aux femmes*« bleiben uns unverständlich, weil wir nichts Gewagtes in dem Stücke finden können. — Zum Schlusse muß noch die Frage beantwortet werden, wie *Collés* Stück »*La Tête à perruque*« *(Théâtre de société, Paris 1777, 2 B. 303 ff)* sich zu dem „Tableau parlant" verhält. *Grimm* (Corr. litt. 8. B. 848 f) meldet daß Collé die Parade von Anseaume als sein Eigentum bezeichnet und behauptet habe, hier sei nur der Perrückenkopf durch ein Bild ersetzt worden. Davon kann nicht die Rede sein; denn textlich, auch in der Einzelaufführung, weichen die Stücke ganz von einander ab. Bei Collé ist der hintergangene Bailli der Mann einer der beiden Betrügerinnen. Die Gestalt Leanders fehlt ganz. Hier sind ein Vicomte und ein Chevalier die Liebhaber; die Witwe Élue kann nicht der Dienerin Colombine gleichgesetzt werden, denn bei Collé tritt Jacqueline als solche auf. Wir wollen zugeben, daß die Idee des geschickten Verstecks von Collé stammt, daß die Art, wie bei ihm die Perrücke verwendet wird, noch komischer und natürlicher wirkt, als das Bild im „Tableau parlant". Aber sonst ist dies Werk durchaus selbständig im Aufbau.

f) Die fehlenden Stücke des Théâtre d'Anseaume

Die in der dreibändigen Ausgabe von 1766 und in unserer sogenannten Sammelausgabe in 5 Bänden nicht vorhandenen

Stücke, die wir Anseaume zurechnen müssen, sollen hier ihren Platz haben. Sie werden zusammen behandelt, weil sie uns alle nicht vorgelegen haben. Der Übersicht wegen geben wir zunächst ein Verzeichnis der Stücke und der sie aufführenden resp. nicht aufführenden Compendien.

1. La Vengeance de Melpomène, prologue. Paris 1753

»Einleitung« 3f ohne Zeit
Hoefer: —
La Grande Encycl: —
Vapereau: —
Quérard: 1753

2. Les Épreuves de l'amour 1759

Hoefer: 1759
La Gr. Encycl.: —
Vapereau: —
Quérard: 1759

3. Le Dépit généreux 1761

Hoefer: avec M. Quétant
La Gr. Encycl.: —
Vapereau: —
Querard: voy. Quétant: Le Tonnelier, op. com. en 1 acte et en prose (1765).

4. La coquette de village 1771

Hoefer: 1771
La Gr. Enc.: sept. 1771 avec Saint-Amans
Vapereau: 1771
Quérard: 1770 com.-vaudeville en 2 actes.
Grimm: 9. B. 371f Oktober 1771

5. Arlequin, Marchand de Proverbes, Compliment de clôture de la comédie italienne 1771

Hoefer: —
La Gr. Encycl.: —
Vapereau: —
Quérard: 1771
Grimm: 9. B. 298f 1771, April.

6. Le rendez-vous bien employé 1774

Hoefer: 1774
La Gr. Encycl: févr. 1774 avec Martini
Vaperau: 1774

Quérard: —
Grimm: 10 B. 361ff Februar 1774.

7. *Couplets* zu einem Compliment de clôture 1776
Grimm: 11. B. 222ff März 1776. —

Wie die bibliographischen Angaben vereinzelt, sind die ausführlichen Beschreibungen oder Kritiken spärlich. Über 1 entnehmen wir unserer Einleitung (3f): *Il* (A) *débuta avec succès par un Prologue intitulé »la Vengeance de Melpomène« et cette bagatelle fut suivie du »Monde renversé.«*

Bei 2 und 3 (Quétant: »Le Tonnelier« hat uns nicht vorgelegen) müssen wir uns auf die schon verzeichneten Angaben beschränken.

4 findet bei *Grimm* an der betreffenden Stelle eine Besprechung: *»Les Comédiens italiens ont donné le 19 septembre dernier la première et la dernière représentation d'un opéra-comique en deux actes, intitulé »La Doquette du village ou le Baiser pris et rendus« paroles de M. Anseaume, souffleur de la Comédie-Italiene, et la musique d'un jeune homme, nommé M. de Saint-Amand (?) qui n'est pas a sa première chute. Il-y a quelques années qu'un petit acte de sa composition éprouva le même sort. -- — Quant au drame, on aurait pu l'intituler »La Coureuse de village«, et ce titre aurait beaucoup mieux convenu à la pièce. Cette pièce aurait été tout au plus supportable avec de la verve et de la folie dans le dialogue, mais elle manque de gaieté, et a toute la prétention d'un drame sérieux. Tous les personnages en sont malhonnêtes et tristes. Je n'ai jamais vu de pièce plus complètement et plus constamment huée du commencement à la fin.«* Man könnte eine Übertreibung vermuten, weil der Artikel aus der Feder einer Madame *** stammt; doch läßt das Wort „huée" über den Mißerfolg des Stückes keinen Zweifel zu.

5 ist ein *Compliment de clôture.* Die Eigenschaften der Gattung haben wir im vorigen Abschnitt erörtert. Wir verweisen auf die Beispiele dort, verzichten aber auch auf die Wiedergabe des *»Arlequin, Marchand de Proverbes«*, weil er nichts Interessantes bietet. Man schlage bei Grimm nach (im 8. Band, April 1771); dort findet man alle Einzelheiten.

6 erfährt eine ganz abfällige Beurteilung von Grimm (10. Band, 361 ff, Februar 1774): »*Le Rendez-vous bien employé, parade mêlée d'ariettes, n'a fait que paraître un moment sur le théâtre de la Comédie-Italienne*[1]). *Les paroles sont de M. Anseaume, la musique du sieur Martini, qui, depuis le succès de »l'Amoureux de quinze ans«, vient de tomber pour la seconde ou pour la troisième fois. Le poème a toute l'indécençe, tout le mauvais ton de la farce, sans en avoir la verve ni la gaieté. C'est Colombine qui fait semblant d'écouter favorablement les vieux soupirs de Pantalon, et du docteur, pour en tirer de l'argent, et pour le donner à Arlequin qu'elle aime. Elle leur a promis un rendez-vous. Ils arrivent des deux coins opposés du théâtre, et dans l'obscurité ils entendent les douceurs qu'elle dit a Arlequin. Furieux de sa perfidie ils se soupçonnent réciproquemenl l'un l'autre, et s'en vont chercher, chacun de leur côté, une lumière pour surprendre et confondre la traîtresse. Cependant Arlequin et Colombine sortent de la scène. Les deux vieillards reviennent, une lanterne sourde à la main, s'approchent doucement du devant de la scène, et sont fort surpris de s'y rencontrer tout seuls nez à nez. Colombine vient leur éclaircir le mystère, et tout finit comme il était aisé de le prévoir. Il semble que la confusion des deux vieillards aurait pu produire une scène assez plaisante; mais le poète n'a pas eu l'art d'en tirer parti, et la musique dans cette scène, comme dans tout le reste de l'ouvrage, est plate, monotone, et surtout mal écrite.*

Zu einem Compliment de clôture vom März 1776 hat Anseaume nach Grimm (11. B. 222 f) die Couplets gedichtet: »... *Tous ces couplets, parodiés sur les airs le plus goûtés du public, ont paru délicieux pour le moment; mais M. Anseaume, qui en est l'auteur, est bien persuadé lui-même qu'il n'y en a pas un seul qui mérite d'être retenu*«. Der letzte Zusatz ist interessant, weil er eine Bestätigung dessen bringt, was *Laharpe* (Cours de litt. XII. 119 f) über Anseaumes Wesen sagt *(homme modeste et laborieux).* Ob das Stück auch von ihm stammt, können wir natürlich nicht entscheiden. —

[1]) La première représentation de cette pièce est du 10 fevrier 1774.

Die Stücke zweifelhafter Autorschaft (Anseaume?)

Von den in unserer SA. vorhandenen Werken haben bisher drei noch keine Besprechung gefunden. Es sind das »*La Nouvelle Troupe*« vom 9. August 1760 (SA. 5. B. Titelblatt): »*Sémire et Mélide*« vom 30. Oktober 1773 (ibid. Titelblatt) und »*Le Triomphe de Thémire* ou les Sauvages vaincus, ballet sérieux... etc.« (ohne Angabe der Zeit ibid). Bemerkungen, die sich an verschiedenen Stellen finden, lassen die Autorschaft unseres Mannes für diese drei Stücke als sehr zweifelhaft erscheinen. — Eine Menge philologischer Schwierigkeiten treten uns bei dem ersten schon entgegen. Es trägt auf dem Titelblatt den Zusatz »*par MM, D ** et A **;* als Theater wird das italienische genannt und gedruckt worden ist es bei N. B. Duchesne, Paris, rue Saint Jacques, Das gleiche Stück textlich vollkommen mit dem unsrigen übereinstimmend, findet sich in den «*Oeuvres complettes*« des *Abbé Voisenon*, bei Montard, Paris 1781, im 2. Band 385 bis 438 ff. Die Data sind dieselben; der Zusatz fehlt. A. Font (351 f) vermehrt die Schwierigkeit, indem er *Favart* einigen Anteil an der »Nouvelle Troupe» zuschreibt. Von Sammelwerken führt nur *Hoefer* (II. B. 739. Spalte) das Stück an unter den getrennt erschienenen Werken Anseaumes. Ob der D*** der schon an der *Écosseuse* beteiligte *Davesnes* oder *d'Avesnes* ist, wissen wir nicht. Vermuten können wir nur, daß Voisenon der Plan und die Durchführung, dem Anseaume und seinem Mitarbeiter die Arietten gehören. Auf den Inhalt können wir verzichten; er ist bei *Voisenon* leicht zugänglich. —

»*Sémire et Mélide*« gehört ebenso hierher, weil sich zahlreiche Schwierigkeiten einstellen. Der vollständige Titel lautet »*Sémire et Mélide, Comédie en deux actes, representée devant Sa Majesté à Fontainebleau, le Samedi 30. October 1773.*« Auf Seite 4 des Textes wird vermerkt: »*Le sujet de cette Pièce est tiré d'un Poëme de Gessner, qui a pour titre: Le Premier Navigateur*«. Mit dem Zusatz »*Voy. Fenouillot de Falbaire*« führt nun *Quérard* (La France littéraire, 1. Bd. 69 f) einmal das Stück »Le Premier Navigateur« unter Anseaumes Namen an, dann auf derselben Seite »*Sémire et Mélinde en 2 actes, Paris* de *l'im-*

primerie de Ballard 1773«. Schlagen wir bei *Fenouillot de Falbaire* nach (Quérard: La France litt.) so finden wir »*Semire et Mélide, ou le Navigateur, pastorale lyrique en 2 actes 1773 in 8°: Nouv. édit. sous le titre de »Mélide, ou le Premier Navigateur*« mit dem Zusatz:» *Cette Pièce a paru sous le nom d'Anseaume. Réimprimée dans les Oeuvres de l'auteur, sous le titre du Premier Navigateur, pastorale lyrique.*« *Oeuvres (dram.) Paris, Duchesne, 1787 3. vol in 8°* . . . . Es besteht also die Frage, ob *Sémire* et Mélide" dem „Premier Navigateur" gleich ist. *Hoefer* berichtet (17. B., 347. Spalte): »*Outre l'Honnête criminel, on a de Fenouillot de Falbaire: Le Premier Navigateur, pastorale lyrique en trois actes, qui ne fut pas jouée, mais qui donna l'idée du ballet de ce nom*; *Falbaire se plaignit de ce plagiat sans obtenir justice*« Geht uns der Hinweis auf das Ballet nichts an, weil das Stück bei Anseaume ganz anders geartet ist, so bleiben doch die Schwierigkeiten des Namens bestehen. *Vapereau* gibt keinen Aufschluß bei *Fenouillot de Falbaire,* führt aber bei *Anseaume* (1. B. 110 f) „Zémire et Mélinde (1773) als ihm zugehörig an; bei *Hoefer* (II. B. 740. Sp.) finden wir die gleiche Bezeichnung. Die „*Grande Encyclopédie*" bemerkt bei Anseaume nichts über das Stück, nennt aber im 16. Band, 1116 f bei dem anderen Autor »*Sémire et Mélide, ou le Navigateur (1773, in-8) pastorale lyrique en deux actes, représentée à Fontainebleau,* was nahezu wörtlich mit unserem Titel zusammen stimmt. Der Inhalt des strittigen Werkes ist der der bekannten Gessnerschen Idylle vom ersten Seefahrer. —

Das durchgehends angeführte Jahr 1773, bei Quérard derselbe Drucker Ballard und schließlich in der Grande Encyclopédie derselbe Ort der Aufführung lassen die Vermutung aufkommen, man werde es mit ein und demselben Stück zu tun haben. Dem ist aber nicht so. Die Werke Fenouillots de Falbaire haben uns in 3 Bänden (Paris, Duchesne) aus dem Jahre 1787 vorgelegen. Das in Frage kommende Stück trägt bei ihm (I. t. 119 ff) den Titel »*Le Premier Navigateur, Pastorale Lyrique*« und ist mit einem Prolog versehen. Angabe des Jahres fehlt. Der Inhalt deckt sich im wesentlichen mit der Gessnerschen Idylle und damit auch mit Anseaumes Libretto; aber Einzelnen weicht

es von dem letzteren stark ab, zunächst durch die Einteilung in 3 Akte, die dem Ganzen ein viel breiteres Aussehen verleihen. Der Verlauf der Handlung ist daher auch anders gestaltet. Den Anfang bildet hier die Abfahrt des Amintas vom heimatlichen Ufer. Einzelne Stellen: das Versteckspiel des Amintas, der Schlummer der Mélide, das Erkennen der Liebenden gleichen den entsprechenden bei Anseaume. Doch sind das sicherlich Ähnlichkeiten, die das Vorbild, die Idylle bedingt und die nicht etwa gegenseitige Abhängigkeit erweisen. Fenouillot legt ohne Zweifel den Hauptwert auf die Ausstattung. Das sagen uns die langen scenischen Anmerkungen. So verwandelt sich das Theater am Schlusse; man sieht den Tempel mit dem Throne der Venus, zu beiden Zeiten Sträucher mit herrlichen Rosen und Früchten; die Göttin kommt auf dem Meere dahergefahren, begleitet von ihrem Sohne Amor, der die Mélide zur ersten Priesterin des Heiligtums weiht, vor den Augen des Amintas auf dem Meere Fahrzeuge aller Arten, Formen, Zeiten und Völker erscheinen läßt. Dann treten noch die verschiedenartigsten Völker auf, tauschen ihre Reichtümer aus, überbringen dem Amintas als ersten Seefahrer ihre Gaben; er gibt sie seiner Geliebten; diese wieder legt sie an den Stufen des Thrones nieder. Anmutige Tänze des Hirtenvolkes und der Nymphen beschließen das Stück.

Ist die Ausgestaltung im allgemeinen verschieden, so weisen doch einige ganz, einige teilweise wörtliche Übereinstimmungen in den Gesängen darauf hin, daß ein Autor den anderen gekannt und benutzt hat *(bei Fenouillot, III. Akt. Scene IV, V, VI).* Die offen stehende Frage, wer dies letztere tat, ist von keiner Bedeutung, da die zwei Stücke, wie oben dargelegt, verschieden sind und jedes eine eigene Schöpfung darstellt.

Der Titel des letzten hierher gehörigen Stückes verspricht äußerst viel: ». . . . *ballet sérieux, Héroi comique, Pantomime*«. Am Ende des Textes lesen wir: »*L'invention et la composition de ce Ballet est de M. Billion*«. Die Auskunftstellen konnten uns nichts darüber sagen, wer dieser Herr Billion sei. Was Anseaume mit dem Stücke zu tun hat, wissen wir nicht, brauchen es auch nicht, da der Inhalt fade und ledern ist und gleich Null gesetzt werden kann.

D. Die Arietten

In der Einleitung zu dieser Arbeit wurde wohl auf die *Arietten* hingewiesen als die eigentlichen Umbilder des Singspiels; was aber unter dem Begriff zu verstehen war, diese Frage konnte damals nicht erörtert werden. Sie soll hier ihre Beantwortung finden, so weit es nur möglich ist. Denn musiktheoretisch können wir zu der Sache nicht Stellung nehmen. Dazu würde einmal eine genaue Kenntnis der Arie, des Arioso, des Recitatifs nötig sein, um feststellen zu können, ob eine innere Verwandtschaft mit ihnen die Ariette kennzeichnet. Andrerseits müßte man ein genaues Studium des Stoffes, nämlich der überhaupt vorhandenen komischen Opern nach 1752, ihren musikalischen Gehalt betreffend, voraussetzen. Eine zusammenhängende Arbeit über das uns hier beschäftigende Gebiet ist unseres Wissens noch nicht erschienen; das macht eine Untersuchung der Art vollends unsicher. Wir wollen trotzdem versuchen, mit Hilfe der Bemerkungen bei *Riemann* (Musiklexicon, 5. A. 42 ff, Leipzig 1900) und August *Font* (Essai sur Favart) schließlich auch mit Heranziehung des Materials in den Anseaumschen Stücken, den Begriff der Ariette zu erläutern.

Die Neuerung auf dem Gebiete des Singspiels nach 1752 liegt in dem Unterschied zwischen der *Ariette* und dem *Vaudeville*. Letzteres entspricht etwa dem *Kouplet* der *modernen Berliner Posse* (Suchier-Birch-Hirschfeld 518 f) und bedeutete zu jener Zeit die *Gesamtheit aller vorhandenen in Paris überall bekannten, volkstümlich gewordenen, mit einem Originaltext auftretenden Melodien.* Das Singspiel bis zur Mitte des 18. Jahrhundert verwendete die *Originalmelodien der Vaudevilles,* indem es ihnen *neue, rhytmisch dazu stimmende Texte* unterlegte; der Name für diese Art von Stücken war *comédie-vaudeville* oder

comédie en vaudevilles. — Es ist natürlich, daß die Einführung der *Ariette* auf Widerstand stießen. Das Vaudeville war den Parisern lieb geworden, erschien ihnen auch als unentbehrlicher Bestandteil der Jahrmarktsbühne. Sie mochten sich nur ungern von dem Vergnügen lossagen, das sie empfanden, wenn sie in neuen Texten immer wieder die alten Melodien heraus hörten. — Dieser Volkstümlichkeit der Aufführungen drohte von der aus Italien eingewanderten Ariette Gefahr. Denn *Ariette* (Font 256 f) nahm den Sinn eines Couplets an, dessen Musik Original war, d. h. *erst komponiert wurde.* Damit war der Schritt zu freierer Ausgestaltung der Gesänge getan. — Sprachlich genommen, bedeutet Ariette kleine Arie; es wird also schon damit auf eine Loslösung von dem alten Vaudeville und auf eine gewisse Verwandtschaft mit der Arie, kurz auf den künstlerischen Charakter der Ariette hingewiesen.

Doch da machen sich schon ziemlich merkliche Einschränkungen geltend, wenn wir Anseaumes Theater zur Beurteilung heranziehen.

Stützen wir uns auf die Einleitung unserer Sammelausgabe, so ist das erste Stück »*Le Monde Renversé*« ganz in Vaudevilles umgedichtet, von denen wir wenigstens immer den Anfang erfahren. Merkwürdig berühren die am Ende gedruckten Noten; wir können nichts Genaues vermuten, denn wir wissen nicht, ob wir es hier mit Arietten, d. h. neuen bis dahin unbekannten Melodien zu tun haben. Die ausdrückliche Bezeichnung finden wir erst im »*Chinois poli en France*«, wo die Noten von 4 Melodien, einschließlich eines Duo abgedruckt sind. Vaudevilles und Arietten wechseln im Stücke selbst miteinander ab. Merkwürdig ist nur Seite 13 die Bezeichnung Air ohne jeden Zusatz, welche zu dem Text »L'amour est un enfant badin« gehört. Die Noten dazu fehlen. Air bedeutet nun Melodie schlechthin, kann also, obwohl anfänglich für die Vaudevilles gebraucht, auch für die neukomponierten Lieder freierer Art stehen. Wir können aber nicht entscheiden, ob dieses Wort »Air« eine Ariette bezeichnet. Läßt sich das auch vermuten, weil der Sondervermerk einen Unterschied der Melodie zu der voraufgehenden bezeichnen muß, so wird doch schon hier ersichtlich, daß von

einem strengen Auseinanderhalten der neuen und alten Formen nicht gesprochen werden kann. Das wird durch den »*Bertholde à la ville*« bestätigt, wo vorn im Text (1. B. SA. 6, 8, 16, 23, 28, 30) ausdrücklich der Name *Ariette* gewählt ist, während im Anhang die Bezeichnung *Air* steht, (siehe auch die »*Amans Trompés*«.) — Wichtiger ist aber Folgendes:

Im »*Peintre amoureux*“ sind zwölf Arietten als solche bezeichnet, davon 10 mit dem Zusatz No. 1, 2 etc., zwei von ihnen tragen nur den Namen „Ariette“ ohne jeden Vermerk. Das Stück „*Le Retour de Tendresse*“ enthält nur von zwei Arietten die gedruckten Noten. Dazwischen stehen 7 ohne jeden Vermerk, desgleichen 3 hinterher. Wir haben die Texte der den Noten nach unbekannten Arietten jedesmal mit dem der voraufgehenden gedruckten Ariette verglichen, aber keinerlei rhythmische Übereinstimmung feststellen können. Wir müssen also annehmen, daß die Musik der 10 ungedruckten Arietten schon bekannt war. —

Wenn wir nun im »*Tableau parlant*« (4. B. SA. 62 f) ausdrücklich wieder über dem Text »*Le Dieu de la Tendresse*« die Bezeichnung »*Vaudeville*« lesen und im Anhang die Noten dazu finden, so muß sich uns der Unterschied zwischen Ariette und Vaudeville äußerlich noch mehr verwischen. Denn das Characteristicum der Aritte, neu komponierte, unbekannte Melodie zu sein, trifft hier auch auf das Vaudeville zu; sonst wären die Noten nicht abgedruckt worden. (Vergleiche auch „Les deux chasseurs et la laitière“ 3. B. SA. 54 f). — Die Ariette braucht auch nicht von einem Darsteller allein und ohne Unterbrechung gesungen zu werden. Das beweist uns im »*Maître d'École*« (SA. 4. B. 34 f) die Bezeichnung »*Ariette en Choeur*« und der darunter stehende an die einzelnen Personen verteilte, aus sechzehn Zeilen bestehende Text, eine Eigenschaft, die auch auf das Vaudeville sehr oft zutrifft. — Das Gegenteil, wo *Ariette* wie *Vaudeville* ungeteilt von einer Person gesungen werden, besteht gleichermaßen, wenn auch die Erstere häufiger und in der Regel so vorkommt.

Fassen wir die Merkmale beider Gattungen zusammen, und stellen wir sie einander gegenüber, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß von einem »*prinzipiellen Unterschied*« beider keine

Rede sein kann. Das bestätigt Riemann (Musiklexikon, 5. Auflage, Lips. 1900, 43 f) der von „kleineren Arien“ die Kavatine, Ariette, das „Lied“ schlechthin nennt, zu welch letzterem er Couplet und Kanzone in Klammer beifügt).

Es könnte nun gefragt werden, wie der um die *Ariette* geführte Streit möglich war, wenn tatsächlich ein einschneidender Unterschied zwischen ihr und dem Vaudeville nicht nachzuweisen ist. — Der Grund war die Gefahr eines Schwindens der Volkstümlichkeit im Singspiel, worauf wir schon früher verwiesen. Es gab einen reichen Vorrat an Vaudevilles, der durch Heranziehung neuer Texte unerschöpflich schien. Die Gewöhnung an die bekannten Melodien wurde stark genug, um die Arietten als unliebsame Störer der Behaglichkeit zu betrachten. Die Arietten wurden nicht nur vorerst komponiert, sondern die Melodie war demzufolge rhythmisch freier gestaltet, ungebundener, dem Kunstgesang angenähert, also auch beim Hörer schwieriger aufzunehmen und zu behalten. Waren die Arietten erst zahlreich und bekannt genug geworden, so mußte auch der Widerwillen gegen die neuen, ungewohnten Formen einer wachsenden Vertrautheit weichen. So ist es ja geworden und später war die Ariette ebenso unentbehrlich wie früher das Vaudeville. Die Bezeichnung *»Opera-comique«* weist nicht so sehr auf den äußeren Gegensatz zu der früheren *»Comédie-vaudeville«* hin, sondern auf die günstige Stellung des Publikums den Arietten wie den Vaudevilles gegenüber. —

Einige Beispiele sollen den zuletzt berührten Unterschied etwas beleuchten. — Nehmen wir zunächst verschiedene Vaudevilles vor, so sehen wir durchgehende Regelmäßigkeit:

(Monde renversé, SA. I, 9 f).

Air: Le fameux Diogène.

Prenez-nous donc, les Belles,
Nous vous serons fidèles
Jusqu'à votre trépas.
Mais de peur de surprise
Parlez avec franchise,
Avez-vous des ducats?

oder (ibid)

Air: Là haut sur ces Montagnes.

Notre philosophie
Pour dicter ses leçons,
Emprunte l'harmonie
La danse et les chansons,
Cette innocente adresse
Conduit à la sagesse,
Par de rians sentiers.

oder *(Les Amans Trompés,* SA. I, 28 f)

Air: Au milieu du cours

Quoi! Sera-t-il dit
Qu'en ourdissant cette trame,
J'en aurai le blâme
Et lui le profit?
Comment, tout le bien
Qu'Émilie a droit d'attendre
Damis va le prendre . . . . .

Auch Vaudevilles mit langen Versen finden sich, so ib. 34 f)

Air: Musette de Desbrosses.

En cet endroit tous les deux tête à tête,
Je les voyois se parler de fort près.
Elle, d'abord méprisant sa conquête,
De tous cotés portoit des yeux distroits;
— — — — — — — — — — — —

Die Ariette hat alle Freiheit: z. B. *(Bertholde à la ville,* SA. 1. B. 23 f)

A tant de charmes
Rendez les armes;
De ses allarmes
Bornez le cours.
Calmez ses peines.
De vos amours,
Serrez les chaines
Pour toujours.

Ganz anders erscheint die Ariette (ibid. 28 f)

Dieux! quel prix de ma tendresse!
Quoi traîtresse,
Ma vive ardeur
N'a pû toucher votre cœur.
Rien n'est égale à ma rage:
Quoi! pour votre apprentissage

Avoir
Laissé voir
Un cœur aussi noir!
A votre âge
Je n'ai pas dû prévoir
Un début et si méchant et si noire.
Sexe trompeur et volage,
Pour jamais je me dégage.
Je reconnois mon erreur,
Rien n'est égal à ma rage.
Pour jamais je me dégage.
Je sors d'erreur.
Oui, oui ce sexe abominable,
Je le donne tout au Diable,
De tout mon cœur:
Jamais d'amour,
Après ce tour
Exécrable.
Qui, ce Sexe abominable
Je le donne tout au Diable,
De tout mon cœur.

Ebenso frei erscheint *(Peintre amoureux* SA. 1. B. 7 f)

Me promenant
Près du logis,
Sans y songer, mon cœur fut pris;
Mon pauvre cœur,
Mon pauvre cœur,
Sans y songer, mon cœur fut pris.
Certaine mine
Fine,
Au déclin du jour,
Me guettoit à la sourdine,
Pour me jouer ce beau tour:
Mon pauvre cœur — — —.
Bouche appétissante
Taille élégante,
Petit pied mignon.
Petit œil frippon,
Sans ce qu'elle a
Par-ci, par-là;
Mon pauvre cœur soudain fut pris
Ah! ah! mon cœur fut pris;
— — — — — — — — —.

Diese wenigen Beispiele beider Gattungen mögen hier in dieser kurzen Besprechung genügen. Zum Vergleiche liegen noch zahlreiche vor, die aber nichts Neues bringen, höchstens nur noch mannigfaltigere Formen der Ariette. Natürlich ist, — wir betonen das noch einmal — für eine genaue Untersuchung eben die Musik mit in Rechnung zu ziehen; es würden sich dann wohl voraussichtlich feinere Unterschiede melodischer Art aufweisen lassen. —

Wenn *A. Font* (Essai sur Favart, 256 f, Anmerkung) über den Inhalt der Stücke und die Ariette sagt: ». . . . la comédie à ariettes, de joyeuse qu'elle était, devint sentimentale; en même temps l'importance de la musique s'accrut, le chant devint plus étendu, et il arriva souvent qu'une ariette fut un air de grande dimension, d'un mouvement lent et d'un ton grave«, so stimmen diese angeführten Merkmale für Anseaume »Theâtre« nur zum Teil; denn der Gesamteindruck ist nicht der eines merklichen Steigens des Gefühlsgehaltes in den Stücken, und die Arietten treten ihrer Größe nach auch in den späteren komischen Opern ganz verschieden vor uns hin. So stehen die heitere *»Ressource comique«* (1772) und das tragi-komische Spiel von *»Achmet et Almanzine«* (1776) nicht weit von einander: andrerseits finden wir im *»Tableau parlant«* 1769, SA. 4. B. 50 f eine Ariette von sehr langer Ausdehnung, in der *»Resource comique«* 1772, SA. 4. B., 62 f auch wieder einmal eine kürzere. Soviel aber ist gewiß, daß man sich eine Ariette an und für sich, ihrer Natur nach als künstlerisches Gesangsstück in der Regel länger zu denken hat als das höchstens durch Wiederholungen vergrößerte Vaudeville. Über den Inhalt der Ariette im Verhältnis zu dem Vaudeville ist nichts Besonderes zu berichten. Die im *»Procès des Ariettes et des Vaudevilles«* angeführten Typen gelten, was die letzteren angeht, nur vereinzelt noch für *Anseaumes* Zeit. Das Vaudeville bleibt zwar lustig und übermütig, keck, auch maliziös, aber von Derbheiten wird es frei. Das zeigen die Werke unseres Autors; sie bringen auch *Arietten* so verschiedenen Inhalts, daß eine Rubrizierung der Stoffe etwa nach den gleichfalls im »Procès de Ariettes et des Vaudevilles« aufgeführten Hauptvertretern (1—4) wenig Zweck hätte. — Wir glaubten

übrigens bemerken zu können, daß die freiere, gewandtere Form der Ariette fast überall auch einen günstigen Einfluß auf den zugehörigen Inhalt ausübt. —

Es wären in einer gründlichen Untersuchung eine Menge noch offener Fragen zu beantworten, so die, was für eine Rolle das Recitatif in der komischen Oper Frankreichs zu jener Zeit gespielt hat, das im vorliegenden *Théâtre d'Anseaume* sechs mal vertreten ist. Man würde darin auch manches Interessante über den Chorgesang erwarten dürfen. — Man ist natürlich nicht berechtigt, Merkmale einer Sache, die sich bei einem Autor finden als maßgebend für deren Gesamterscheinung auszuspielen. Darum kann unsere Darlegung auch nur relative Bedeutung haben. —

E. Schlußbetrachtung

Die verschiedenen Abteilungen, in die Anseaumes Werke zerfallen, würden ein klares Urteil über sein Können wohl zulassen, wenn nicht ihre Inhalte wieder ganz verschiedene Werte besäßen. Von den Neubearbeitungen bedeutet nur *»Achmet et Almanzine«* einen glücklichen Griff: die Parodien sind allein ihrer literarhistorischen Beziehungen wegen interessant; die mit Marcouville zusammen gearbeiteten fallen ganz ab; die stofflich entlehnten schwanken in ihrer Bedeutung abwechselnd auf und nieder und bieten zum Teil nur Wertvolles. Die selbständigen Stücke sind wiederum durchgehends gelungen. —

Wir können aber doch feststellen, daß Anseaume der Jahrmarktsbühne eine Reihe beachtenswerter, von großem Erfolg begleiteter Stücke geschenkt und die Gattung der komischen Oper wirklich bereichert hat. Natürlich ein Blick auf den in seiner Art unvergleichlichen *Favart* belehrt uns über den weit niederen Grad von *Anseaumes* Originalität und Talent. — Doch die Gerechtigkeit verlangt es, über ihn kein abschließendes Urteil zu fällen, so lange nicht die Fähigkeiten der vielen anderen Autoren, die hierher gehören, besprochen und erkannt worden sind. Wollen wir nicht von vornherein die Notwendigkeit solcher Betrachtungen leugnen, so sind wir schon gezwungen Einzeluntersuchungen anzustellen. Erst wenn das geschehen ist, können wir das Talent des Einzelnen abwägen und so den Wert seiner Tätigkeit ins rechte Licht rücken.

Anseaume hat aber — das dürfen wir schon jetzt sagen — seinen festen Platz in der Geschichte der Jahrmarktsbühne und des Singspiels, weil die Tatsache, daß er das Libretto des *»Peintre amoureux de son modèle«* schrieb, unumstößlich ist und auch von Dunis Ruhm nie völlig überstrahlt werden wird.

Lebenslauf

Ich Otto Paul Wechsler wurde am 19. Sept. 1885 als Sohn des Kaufmanns Paul Wechsler und seiner Frau Anna geb Reußner in Annaberg (Erzgebirge) geboren; besuchte von Ostern 1892 bis Ostern 1896 die höhere Abteilung der Bürgerschule meiner Vaterstadt, trat Ostern 1896 in das Königliche Realgymnasium daselbst ein, das ich Ostern 1905 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Im gleichen Jahre (Mai) bezog ich die Universität *Leipzig*, um neuere Sprachen, Deutsch und Philosophie zu studieren. Mit Ausnahme des 3. Semesters (1906), das ich in *Marburg* mit gleichen Studien verbrachte, bin ich bis jetzt in Leipzig immatrikuliert gewesen. Die großen Ferien von Ende Juli bis Ende Oktober 1907 verbrachte ich zur sprachlichen Ausbildung in Frankreich (Tours und Paris). — Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: von Bahder, Birch-Hirschfeld, Cohen, Davies, Dietrich, Elster, Heinze, Hirt, Holz, Köster, Scharff, Schulz, Sievers, Viëtor, Vogt, Volkelt, Wechssler, Weigand, Witkowski, Wrede, Wülker, Wundt. Außerdem gehörte ich 1 Semester den alt- bez. neugermanistischen Proseminaren bei Prof. Wrede und Prof. Elster an; 4 Semester als a. ord. bez. ord. Mitglied dem Romanischen Seminar, 1 Semester dem Philosophisch-paedagogischen Seminar in Leipzig. Allen meinen Lehrern bin ich dankbar, vor allem Herrn Geheimrat Birch-Hirschfeld, der mir durch Ratschläge die Abfassung vorliegender Arbeit erleichterte.

Druck von Reinhold Berger in Lucka S.-A.